

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La escenificación mexicana en la Ópera de Bellas Artes a
través de sus directores (2010-2016)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Ivette Irene Sánchez Arroyo

DIRECTORA

Jara Martínez Valderas

Madrid
Ed. electrónica 2019

La escenificación mexicana en la Ópera de Bellas Artes a través de sus directores (2010-2016)

Tesis doctoral presentada por
Ivette Irene Sánchez Arroyo
Dirigida por la Doctora
Jara Martínez Valderas



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Madrid
2018



LA ESCENIFICACIÓN MEXICANA EN
LA ÓPERA DE BELLAS ARTES
A TRAVÉS DE SUS DIRECTORES
(2010-2016)



U N I V E R S I D A D
COMPLUTENSE
M A D R I D

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología. Instituto del Teatro
Departamento de literaturas hispánicas y bibliografía
Doctorado en estudios teatrales

LA ESCENIFICACIÓN MEXICANA EN
LA ÓPERA DE BELLAS ARTES
A TRAVÉS DE SUS DIRECTORES
(2010-2016)

Tesis doctoral presentada por
Ivette Irene Sánchez Arroyo

Dirigida por la doctora
Jara Martínez Valderas

Madrid, 2018

Esta tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Teatrales se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, emisión, 2015

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



FONCA


CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

Para Ti toda mi música



ÍNDICE

Índice de ilustraciones	11
Resumen en castellano y en inglés	17
Agradecimientos	25
1. Introducción	27
1.1 Justificación del tema de estudios: objetivos	38
1.2 Estado de la cuestión	39
1.3 Fuentes y metodología	45
1.4 Estructura	57
2. Marco teórico: Terminología y fundamentos aplicados en la investigación	63
Temática y lectura contemporánea	65
Tiempo y estructura dramática musical	68
Espacio escénico	76
Interpretación	85
Núcleo de convicción dramática	95
3. Contexto	99
3.1 Antecedentes de la ópera en México	99
3.2 Palacio de Bellas Artes	101
3.3 Ópera de Bellas Artes	103
3.4 Las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes	106
3.5 La programación artística en la Ópera de Bellas Artes (2010–2016)	109
4. Análisis de las las escenificaciones en la Ópera de Bellas Artes	129
4.1 Luis Miguel Lombana	129
<i>Nabucco</i>	129
<i>Tirandot</i>	142



<i>La bohème</i>	155
<i>Tosca</i>	167
<i>El pequeño príncipe</i>	183
4.2 César Piña	195
<i>La hija del regimiento</i>	195
<i>Cavalleria rusticana</i>	208
<i>Pagliacci</i>	219
<i>El elixir de amor</i>	233
4.3 Sergio Vela	247
<i>La mujer sin sombra</i>	247
4.4 José Antonio Morales	260
<i>La flauta mágica</i>	260
<i>Antonieta</i>	275
4.5 Mario Espinosa	291
<i>El trovador</i>	291
4.6 Juliana Faesler	306
<i>Madama Butterfly</i>	306
<i>El Barbero de Sevilla</i>	319
<i>La Traviata</i>	333
4.7 Mauricio García Lozano	345
<i>Fidelio</i>	345
<i>Don Giovanni</i>	359
5. Panorama de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes	377
5.1 Introducción al esquema panorámico	377
5.2 Esquema panorámico de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes	381
5.3 Análisis de los resultados	381
5.4 Líneas predominantes y novedosas	404
6. Conclusiones	415
7. Bibliografía	427
Publicaciones periódicas	434
Recursos videográficos	445
8. Anexos	447
Anexo 1 Directores en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016	449
Anexo 2 Repertorio en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016	455



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ESQUEMAS

Esquema 1	Arco del personaje de Verdi	138
Esquema 2	Arco del personaje de Turandot	152
Esquema 3	Arco del personaje de Rodolfo	165
Esquema 4	Arco del personaje de Tosca	179
Esquema 5	Arco del personaje de El pequeño príncipe	192
Esquema 6	Arco del personaje de Marie	205
Esquema 7	Arco del personaje de Santuzza	216
Esquema 8	Arco del personaje de Canio	229
Esquema 9	Arco del personaje de Adina	244
Esquema 10	Arco del personaje de la emperatriz	257
Esquema 11	Arco del personaje de Tamino	271
Esquema 12	Arco del personaje de Antonieta	288
Esquema 13	Arco del personaje de Manrico	302
Esquema 14	Arco del personaje de Cio-Cio-San (Madama Butterfly)	316
Esquema 15	Arco del personaje de Figaro	331
Esquema 16	Arco del personaje de Violetta	343
Esquema 17	Arco del personaje de Leonore	356
Esquema 18	Arco del personaje de Don Giovanni	371
Esquema 19	Esquema panorámico de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes	381 bis
Esquema 20	Síntesis de las líneas predominantes y novedosas en las puestas en escena de las Óperas de Bellas Artes, realizado para esta tesis	411

FIGURAS

Figura 1	Cuadro elaborado por Appia, sobre la jerarquía de los medios escénicos (Appia, 2000, p. 106)	32
Figura 2	Desarrollo de la estructura en el capítulo primero de este trabajo de investigación	58
Figura 3	Líneas de desarrollo en el capítulo tercero: la contextualización de la Ópera de Bellas Artes	60
Figura 4	Estructura de los análisis realizados en el capítulo cuarto	60



Figura 5	Estructura de trabajo realizada en el capítulo quinto	61
Figura 6	Estructura del trabajo de investigación del inicio a las conclusiones	61
Figura 7	Cuadro elaborado para esta investigación sobre el número de producciones operísticas en la compañía nacional de ópera por temporada, de 1935 al 2016	104
Figura 8	El trabajo del tiempo en <i>Nabucco</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	132
Figura 9	El trabajo del tiempo en <i>Turandot</i> . Esquema realizados para esta tesis	144
Figura 10	El trabajo del tiempo en <i>La bohème</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	157
Figura 11	El trabajo del tiempo en <i>Tosca</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	170
Figura 12	El trabajo del tiempo en <i>El pequeño príncipe</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	185
Figura 13	El trabajo del tiempo en <i>La hija del regimiento</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	197
Figura 14	El trabajo del tiempo en <i>Payasos</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	221
Figura 15	El trabajo del tiempo en <i>El elixir de amor</i> . Esquema propio para esta tesis	236
Figura 16	El trabajo del tiempo en <i>La mujer sin sombra</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	250
Figura 17	El trabajo del tiempo en <i>La flauta mágica</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	263
Figura 18	El trabajo del tiempo en <i>Antonieta</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	279
Figura 19	El trabajo del tiempo en <i>El trovador</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	293
Figura 20	El trabajo del tiempo en <i>Madama Butterfly</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	307
Figura 21	El trabajo del tiempo en <i>El barbero de Sevilla</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	321
Figura 22	El trabajo del tiempo en <i>La traviata</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	335
Figura 23	El trabajo del tiempo en <i>Fidelio</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	347
Figura 24	El trabajo del tiempo en <i>Don Giovanni</i> . Esquema propio realizado para esta tesis	361
GRÁFICAS		
Gráfica 1	Líneas predominantes y novedosas en las óperas analizadas, realizada para esta tesis	412
IMÁGENES		
Imagen 1	Escenografía de <i>Nabucco</i> , actos I y II. Tomada de Sabina (2012)	134
Imagen 2	Escenografía de <i>Nabucco</i> , acto IV. Tomada de Recillas (2012)	135



Imagen 3	Escenografía de <i>Turandot</i> , acto I. Tomada de la grabación del INBA en orden secuencial a la representación	145
Imagen 4	Escenografía de <i>Turandot</i> , acto II, escena 1. Tomadas de la grabación del INBA	146
Imagen 5	Escenografía de <i>Turandot</i> , acto II, escena 2. Tomada de la grabación del INBA	147
Imagen 6	Escenografía de <i>Turandot</i> , acto III, escena 1 y 2. Tomada de la grabación del INBA	149
Imagen 7	Escenografía de <i>La bohème</i> , actos I y IV. Tomada de la grabación del INBA	161
Imagen 8	Escenografía de <i>La bohème</i> , acto II. Tomada por Fernando Aceves	162
Imagen 9	Escenografía de <i>La bohème</i> , acto III. Tomada de la grabación del INBA	162
Imagen 10	Escenografía de <i>Tosca</i> , acto I. Tomada de la grabación del INBA	172
Imagen 11	Escenografía de <i>Tosca</i> , acto II. Tomada de la grabación del INBA	173
Imagen 12	Escenografía de <i>Tosca</i> , acto III. Tomada de la grabación del INBA	176
Imagen 13	Escenografía de <i>El pequeño príncipe</i> , acto único. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la representación	189
Imagen 14	Escenografía de <i>La hija del regimiento</i> , obertura. Tomada de la grabación del INBA	199
Imagen 15	Escenografía de <i>La hija del regimiento</i> , primer acto. Tomada de la grabación del INBA	201
Imagen 16	Escenografía de <i>La hija del regimiento</i> , segundo acto. Tomada de la grabación del INBA	202
Imagen 17	Escenografía de <i>Cavalleria rusticana</i> , acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	212
Imagen 18	Escenografía de <i>Payasos</i> . Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	225
Imagen 19	Escenografía de <i>El élixir de amor</i> , acto I. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	239
Imagen 20	Escenografía de <i>El élixir de amor</i> , acto II. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	241
Imagen 21	Escenografía de <i>La mujer sin sombra</i> , acto I. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	252
Imagen 22	Escenografía de <i>La mujer sin sombra</i> , acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	253
Imagen 23	Escenografía de <i>La mujer sin sombra</i> , acto III. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	254
Imagen 24	Escenografía de <i>La flauta mágica</i> , acto I. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	264
Imagen 25	Escenografía de <i>La flauta mágica</i> , acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	265
Imagen 26	Escenografía de <i>Antonietta</i> (I), acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	281



Imagen 27	Escenografía de <i>Antonieta</i> (II), acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	283
Imagen 28	Escenografía de <i>El trovador</i> , acto I y II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	296
Imagen 29	Escenografía de <i>El trovador</i> , acto III y IV. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	297
Imagen 30	Escenografía de <i>Madama Butterfly</i> , acto I. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	310
Imagen 31	Escenografía de <i>Madama Butterfly</i> , acto II Y III. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	311
Imagen 32	Escenografía de <i>El barbero de Sevilla</i> , acto I. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	324
Imagen 33	Escenografía de <i>El Barbero de Sevilla</i> , acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación	326
Imagen 34	Escenografía de <i>La traviata</i> . Tomadas de la grabación del INBA –exceptuando la segunda, tomada de Ana Lourdes Herrera– en orden secuencial a la escenificación	338
Imagen 35	Escenografía de <i>Fidelio</i> , acto I. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación	350
Imagen 36	Escenografía de <i>Fidelio</i> , acto II. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación	351
Imagen 37	Escenografía de <i>Don Giovanni</i> , acto I. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación	365
Imagen 38	Escenografía de <i>Don Giovanni</i> , acto II. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación	366
TABLAS		
Tabla 1	Cuadro elaborado para esta investigación sobre el desglose de las óperas a analizar dentro de este proyecto de investigación y que conforman, a su vez, las fuentes primarias directas	47
Tabla 2	Proceso de trabajo empleado para el análisis de cada puesta en escena, segmentando los números musicales de las óperas e identificado sus componentes en la escenificación	54
Tabla 3	Ficha de análisis empleada en cada una de las 18 puestas en escena	55
Tabla 4	Ficha de análisis comparativo entre las 18 puestas en escena	56
Tabla 5	Síntesis del panorama escénico en la Ópera de Bellas Artes	57
Tabla 6	Líneas de análisis detalladas en el marco teórico	59
Tabla 7	Los diferentes estilos interpretativos encontrados en la Ópera de Bellas Artes	90
Tabla 8	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2010, basados en Sosa (2017)	109
Tabla 9	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2011, basados en Sosa (2017)	111
Tabla 10	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2012, basados en Sosa (2017)	114



Tabla 11	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2013, basados en Sosa (2017)	117
Tabla 12	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2014, basados en Sosa (2017)	119
Tabla 13	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2015, basados en Sosa (2017)	122
Tabla 14	Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2016, basados en Sosa (2017)	125
Tabla 15	Los colores en el vestuario de <i>Nabucco</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	137
Tabla 16	Los colores en el vestuario de <i>Turandot</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	150
Tabla 17	Los colores en el vestuario de <i>La bohème</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	164
Tabla 18	Los colores en el vestuario de <i>Tosca</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	177
Tabla 19	Los colores en el vestuario de <i>El pequeño príncipe</i> . Elaborada para este trabajo, partiendo de Heller (2000)	190
Tabla 20	Los colores en el vestuario de <i>La hija del regimiento</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	204
Tabla 21	Los colores en el vestuario de <i>Cavalleria rusitana</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	214
Tabla 22	Los colores en el vestuario de <i>Pagliacci</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	227
Tabla 23	Los colores en el vestuario de <i>El elixir de amor</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	243
Tabla 24	Los colores en el vestuario de la ópera <i>La mujer sin sombra</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	256
Tabla 25	Los colores en el vestuario de <i>La flauta mágica</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	269
Tabla 26	Los colores en el vestuario de <i>Antonieta</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	286
Tabla 27	Los colores en el vestuario de <i>El trovador</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	300
Tabla 28	Los colores en el vestuario de <i>Madama Butterfly</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	314
Tabla 29	Los colores en el vestuario de <i>El barbero de Sevilla</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	329
Tabla 30	Los colores en el vestuario de <i>La traviata</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	341
Tabla 31	Los colores en el vestuario de <i>Fidelio</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	354
Tabla 32	Los colores en el vestuario de <i>Don Giovanni</i> . Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)	368



RESUMEN EN CASTELLANO Y EN INGLÉS

La escenificación mexicana en la Ópera de Bellas Artes a través de sus directores (2010-2016)

LA ÓPERA, AL SER DRAMA, está creada para ser representada y esto significa que su realización queda consumada con la puesta en escena. Pese a que grandes directores de teatro también se han dedicado a la escenificación de la ópera y han realizado importantes aportaciones, poco se ha escrito al respecto. De manera similar, quienes se han dedicado a los análisis de las puestas en escena, o a la realización de estudios semióticos en el arte dramático, no lo han planteado desde la especificidad de la escena operística. Por otra parte, los historiadores mexicanos que han investigado sobre la ópera del país, tampoco lo han hecho desde un enfoque centrado en la puesta en escena. Por estas razones consideramos pertinente el presente proyecto enfocado en la puesta en escena de los directores nacionales que han colaborado con la Ópera de Bellas Artes, la entidad operística más importante de México.

El objetivo principal de esta investigación, por lo tanto, es mostrar un panorama de las puestas en escena de la Compañía Nacional de Ópera, en una selección de las obras dirigidas entre el 2010 y 2016 y por los artistas mexicanos con mayor trayectoria en la Ópera de Bellas Artes: Luis Miguel Lombana, César Piña, Sergio Vela, José Antonio Morales, Mario Espinosa, Juliana Faesler y Mauricio García Lozano. La finalidad es poder extraer conclusiones acerca de la escenificación operística en México en tres aspectos temáticos: tiempo escénico y estructura dramática musical; espacio escénico e interpretación (basados en las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción).



La importancia de este estudio radica, primero, en que no existe en México una investigación sobre la puesta en escena operística, y de manera concreta la presentada por la Ópera de Bellas Artes, pese al legado histórico de más de dos siglos de ópera en el país. Diversos investigadores —entre los que se destaca a Octavio Sosa— sí que han abordado el estudio de esta institución pero desde su historia y no sobre la labor de los directores de escena. De esta manera podemos afirmar que no existe en la actualidad un trabajo similar o cercano a este proyecto de investigación. La segunda razón para este estudio es que la Compañía Nacional de Ópera, o más conocida como la Ópera de Bellas Artes, al ser la institución operística más importante del país, constituye un legado cultural cardinal para el arte mexicano, de manera que se considera pertinente un trabajo con este enfoque. La tercera razón que justifica esta investigación es la importancia de los directores previamente mencionados, permitiendo reflejar el trabajo de estos artistas mexicanos con mayor recorrido en el campo operístico a nivel nacional.

La metodología empleada para lograr los objetivos propuestos es analítica y sintética, mediante un esquema propio para estudiar las escenificaciones operísticas, partiendo del modelo de análisis planteado por Jara Martínez Valderas, en su tesis doctoral *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*, redactada en 2014. Tras el análisis, con este modelo aplicado a las dieciocho escenificaciones, ofrecemos un análisis comparado con los resultados: extraemos las líneas predominantes y novedosas en los tres asentamientos temáticos —tiempo escénico y estructura dramática musical, espacio escénico e interpretación. Una vez tenemos los puntos predominantes y novedosos podemos saber, dentro de cada puesta en escena, qué aspectos siguen los patrones y cuáles no.

Las fuentes primarias directas de este trabajo están constituidas por los vídeos de las puestas en escena seleccionadas, de forma que tenemos: De Lombana, *Nabucco* (2012), *Turandot* (2013), *La bohème* (2013), *Tosca* (2015), *El pequeño príncipe* (2016); De Piña, *La hija del regimiento* (2011), *Cavalleria rusticana* (2011), *Payasos* (2011) y *El elixir de amor* (2015); De Vela, *La mujer sin sombra* (2012); De Morales, *La flauta mágica* (2014) y *Antonieta* (2016); De



Espinosa, *El trovador* (2013); De Faesler, *Madama Butterfly* (2011), *El barbero de Sevilla* (2012) y *La traviata* (2015) codirigida con Clarissa Malheiros; De García Lozano, *Fidelio* (2010) y *Don Giovanni* (2015). Por otra parte, las fuentes primarias indirectas van relacionadas directamente con cada línea de estudio propuestas en los análisis: Temática y lectura contemporánea, de Hormigón (2002 y 2014); Tiempo y estructura dramática musical, de Egea (2012), Knapp (1985), Apel (1947), Radigales (2017), Puertas y Radigales (2016), García Barrientos (2017), Ubersfeld (1989 y 1997) y Pavis (1989); Espacio escénico de Marínez (2014 y 2017), con un breve inciso en Heller (2000); Interpretación, la parte del personaje de Vogler (2002) y una clasificación propia, partiendo de los estilos interpretativos más comunes en la Ópera de Bellas Artes; el núcleo de convicción dramática, de Martínez (2017) y desde otro punto de vista de Radigales (2016); y las estrategias estéticas estilísticas de Martínez (2014 y 2017). Proponemos, de esta manera, un modelo propio que ayude al análisis de las puestas en escena seleccionadas, un estudio que permita transitar por las tres líneas teóricas, comenzando por la temática y el núcleo de convicción dramática y concluyendo con la relación del núcleo de convicción dramática y la armonía, contradicción coherente o falta de armonía en las estrategias estéticas estilísticas empleadas en toda la representación.

La estructura de la tesis queda dividida en seis capítulos: el primero está dedicado a la introducción, el segundo al marco teórico, el tercero al contexto del estudio (la Ópera de Bellas Artes), el cuarto a los análisis de las dieciocho óperas seleccionadas, el quinto plantea un análisis comparativo mediante un esquema panorámico, del que se extrae una síntesis de los puntos predominantes y novedosos en el trabajo escénico de la Compañía Nacional de Ópera y el sexto muestra las conclusiones extraídas de este trabajo de investigación.

De esta manera se ha logrado obtener una panorámica del trabajo escénico en la Ópera de Bellas Artes, argumentando las siguientes conclusiones: Los directores analizados prefieren la búsqueda de un núcleo de convicción dramática que una escena caligráfica a la hora de abordar el trabajo de la escenificación. Con respecto al tiempo escénico y la estructura dramática musical predomina: respetar el tiempo histórico del libreto; la con-



tinuidad de la peripecia en vez de la generación de pausas; el avance temporal marcado con cambios escenográficos; y la combinación de tiempos escénicos en los fragmentos musicales. En relación al espacio escénico y la plástica predomina: el uso de la estrategia estética estilística narrativa esteticista; los diseños escenográficos de tesis; las transiciones fuera de vista del espectador (en los intermedios) y a vista (mediante maquinaria y por los actores); la elección de la tipología escenográfica semifija y de espacio consecutivo; diversas armonías de color en la representación; las texturas táctiles naturales asequibles; y se busca generar ambientes y atmósferas escenográficos. Nuestro estudio revela que los elementos de la plástica teatral (escenografía, vestuario, utilería e iluminación) cumplen tres funciones en la escenificación: locativa, estética y de sentido. En relación a la interpretación, predominan en las óperas el empleo de diversos estilos interpretativos —orgánico, farsesco, estereotipado, estético, y concertino. En el trabajo con el coro es más común buscar la uniformidad de sus integrantes, se opta por emplear movimientos orgánicos y son incluidos como parte de la trama; así mismo los directores proponen introducir varios figurantes en la representación como otra apuesta hegemónica, generalmente con la intención de colocarlos como parte de la ambientación. Finalmente, como conclusión, predomina la apuesta por la búsqueda de la armonía en las estrategias estéticas estilísticas, la unión visual y de sentido de entre todos los elementos que forman parte de la escenificación.

Este trabajo pretende aportar, al campo de la investigación, resultados sobre las características del quehacer escénico de la ópera generada por la Compañía Nacional de México. Sin embargo, somos conscientes de que este estudio puede ser ampliado por directores, por años, por líneas temáticas, agregando enfoques diversos, o implementando puntos de estudio dentro de cada línea temática. Estas cuestiones han quedado fuera de esta tesis por no desviarnos del objetivo inicial del estudio y pretendemos transitarlos en el futuro. Así mismo, la pretensión de este proyecto también es contribuir al interés del trabajo realizado en la puesta en escena lírica, esperando que emerjan futuras investigaciones propias o ajenas en el campo operístico de México y del mundo.



Mexican staging at the Opera de Bellas Artes through its directors (2010-2016)

THE OPERA, BEING DRAMA, IS created to be performed and this means that its realization/completion is achieved with the staging. Although great theater directors have also dedicated themselves to the staging of opera and have made important contributions, little has been written about it. Similarly, those who have devoted themselves to the analysis of staging, or to the carrying out of semiotic studies of the dramatic arts, none have looked at it from the specificity of the operatic stage. Moreover, Mexican historians who have researched the country's opera, have not done so from an approach focused on staging. For these reasons, we consider this project, focusing on the staging of the national directors who have collaborated with the Opera de Bellas Artes, the most important operatic entity in Mexico, to be relevant.

The main objective of this research, therefore, is to show a panorama of the National Opera Company's staging, with a selection of works directed between 2010 and 2016 and by Mexican artists with the greatest experience in the Opera de Bellas Artes: Luis Miguel Lombana, César Piña, Sergio Vela, José Antonio Morales, Mario Espinosa, Juliana Faesler and Mauricio García Lozano. The purpose is to be able to draw conclusions about operatic staging in Mexico in three thematic aspects: scenic time and dramatic musical structure; scenic space and interpretation (based on the Aristotelian units of time, place and action).

The importance of this study lies, first, in that there is no research in Mexico on operatic staging, and concretely, on that presented by the Op-



era de Bellas Artes, despite the historical legacy of more than two centuries of opera in the country. Several researchers – amongst whom Octavio Sosa stands out– have addressed the study of this institution but from its history and not based on the work of the stage directors. In this way we can affirm that there is currently no similar or closely related work to this research project. The second reason for this study is that the National Opera Company, or better known as the Opera de Bellas Artes, being the most important opera institution in the country, constitutes a cardinal cultural legacy for Mexican art, so a work with this approach is considered pertinent. The third reason that justifies this investigation is the importance of the aforementioned directors, allowing us to reflect on the work of these Mexican artists with the greatest experience in the operatic field at the national level.

The methodology used to achieve the proposed objectives is analytical and synthetic, using its own scheme to study the operatic staging, based on the analysis model proposed by Jara Martínez Valderas, in her doctoral thesis: *Juan Ruesga: set design and stage space. From the independent theater to the Andalusian public theater (1970-1996)*, written in 2014. After the analysis, with this model applied to the eighteen productions, we offer a comparative analysis with the results: we extract the predominant and novel (innovative) lines in the three thematic settlements – scenic time and dramatic musical structure, scenic space and interpretation. Once we have the predominant and novel points we can discover/define, within each staging, which aspects follow the patterns and which do not.

The direct primary sources of this work are constituted by videos of the selected productions, thus we have: From Lombana, *Nabucco* (2012), *Turandot* (2013), *La bohème* (2013), *Tosca* (2015), *The Little Prince* (2016); From Piña, *La fille du régiment (the Daughter of the Regiment)* (2011), *Cavalleria rusticana* (2011), *Pagliacci* (2011) and *L'elisir d'amore (The Elixir of Love)* (2015); From Vela, *Die Frau ohne Schatten (The woman without a Shadow)* (2012); From Morales, *The Magic Flute* (2014) and *Antonieta* (2016); From Espinosa, *Il trovatore (The Troubadour)* (2013); From Faesler, *Madama Butterfly* (2011), *The Barber of Seville* (2012) and *La traviata* (2015) co-directed with Clarissa Malheiros; From García Lozano, *Fidelio* (2010) and *Don Giovan-*



ni (2015). Additionally, the indirect primary sources are directly related to each line of study proposed in the analysis: Contemporary theme and reading, Hormigón (2002 and 2014); Time and dramatic musical structure, from Egea (2012), Knapp (1985), Apel (1947), Radigales (2017), Puertas and Radigales (2016), García Barrientos (2017), Ubersfeld (1989 and 1997) and Pavis (1989); Scenic space from Marínez (2014 and 2017), with a brief paragraph on Heller (2000); Interpretation, the character part of Vogler (2002) and a unique/novel classification, based on the most common interpretive styles in the Opera de Bellas Artes; the core of dramatic conviction, from Martínez (2017) and from another point of view from Radigales (2016); and the stylistic aesthetic strategies of Martínez (2014 and 2017). We propose, in this manner, a unique/novel model that helps in the analysis of the selected productions, a study that permits us to cross through the three theoretical lines, beginning with the thematic and the core of dramatic conviction and concluding with the relationship of the core of dramatic conviction and harmony, coherent contradiction or lack of harmony in the stylistic aesthetic strategies employed throughout the representation.

The structure of the thesis is divided into six chapters: the first is dedicated to the introduction, the second to the theoretical framework, the third to the context of the study (the Opera de Bellas Artes), the fourth to the analysis of the eighteen selected operas, the fifth presents a comparative analysis using a panoramic scheme, from which a synthesis of the predominant and novel points in the scenic work of the National Opera Company is extracted and the sixth shows the conclusions drawn from this research work.

In this manner it has been possible to obtain a panorama of the scenic work in the Opera de Bellas Artes, arguing the following conclusions: The analyzed directors prefer the search of a core of dramatic conviction that paints a scene at the time of addressing the task of the staging. Regarding the scenic time and the dramatic musical structure: respect the historical time of the libretto; the continuity of the peripeteia instead of the generation/creation of pauses; the temporal advance marked with scenographic changes; and the combination of stage times in the musical fragments prevail. In relation to the scenic space and the visual art/plastic one: the use



of the stylistic aesthetic strategy *narrative aesthetic*; scenographic designs of thesis; the transitions out of view of the spectator (in the intervals/interludes) and in sight (by means of machinery and by the actors); the choice of the semi-fixed scenographic typology and consecutive space; various color harmonies in the representation; the accessible natural tactile textures; and seeking to generate environments and scenographic atmospheres predominate. Our study reveals that the elements of theatrical visual art (stage design, costumes, props and lighting) fulfill three functions in the staging: locative, aesthetic and meaningful. In relation to the interpretation, operas predominate in the use of different interpretative styles –organic, farcical, stereotyped, aesthetic, and concertino. In the work with the choir, it is more common to seek the uniformity of its members, they choose to use organic movements and they are included as part of the plot; likewise the directors propose to introduce various figures in the representation as another hegemonic bet, generally with the intention of placing them as part of the setting. Finally, as a conclusion, the commitment to the search for harmony in stylistic aesthetic strategies prevails, the visual and meaningful union of all the elements that are part of the staging.

This work aims to contribute to the field of research, results on the characteristics of the scenic work of the opera generated by the National Company of Mexico. Nevertheless, we are aware that this study can be extended by directors, by years, by thematic lines, by adding different approaches, or by implementing study points within each thematic line. These questions have been left out of this thesis so as not to deviate from the initial objective of the study and we intend to move forward in the future. Likewise, the aim of this project is also to contribute to the interest of the work carried out in the lyrical staging, hoping that future investigations either ours or others will emerge in the operatic field of Mexico and the world.



AGRADECIMIENTOS

GRACIAS, PORQUE TODO ME LO has dado Tú, a ti lo torno:

- por mis padres: Delfinita y Maurito, que han creído en mí
- por mis hermanos: Miriam, Gilberto y Sonia y su apoyo incondicional
- por Diego y María José, mis dos grandes alegrías
- por David y su gran corazón
- por Lety y su enorme generosidad
- por los siervos de Jesús que me han cuidado
- por mis amigos de la vida: Caro, Emilio, Vicki, Lore, Eli, Didi, Charly
- por mi familia en España: Bosco, Fer, Santi, Fran, Inma, Ana Colo, Juan, Ana Pérez, María, Teresa, Gema, Irene, Elena, Ruth, Robert, Julia, Nora
- por mi querida Pequeña Compañía y la confianza que han depositado en mí
- por mis amigos de la RESAD, de quienes aprendo siempre: Fidel, Félix, Pablo, Lidia, Álvaro, Dani, Candela, Andrea y Luis Felipe
- por mis profesores de la Complutense y de la RESAD, por sus enseñanzas
- por mis familias: Arroyo-Paz; Sánchez y Martínez; Martínez Más, Sánchez Vega
- por la Ópera de Bellas Artes: por el apoyo de Octavio Sosa, Ramón Vargas, Mariano Alva, Juan José Arias y Adriana Camarena
- y, sobre todo, gracias por Jara Martínez, mi directora de tesis, sin ella, no habría podido hacerlo.

Bendícelos, por todo el bien que me han hecho.



1. INTRODUCCIÓN

LA ÓPERA ES “EL TEATRO por excelencia”, así lo define Pavis en su *Diccionario del teatro* (1998, p. 318). Contrariamente, Alcaraz declara que la ópera no puede considerarse ni música ni teatro sino que es otra cosa, puesto que no cabe en ella una escritura musical convencional ni una realización teatral razonable y precisamente por lo “absurda e irracional y bastarda” es espléndida y en ello radica su propio ser y su encanto (citado por Sosa, 2008, pp. 129-131). La palabra ópera proviene del latín *Opus*, que significa obra, y ha sido destinada para el uso de cualquier pieza dramática en la que la parte musical prevalece sobre el teatro textual (Hoogen, 2005, p. 515). El *Harvard Dictionary of Music* la define como: “The most important of the forms resulting from the combination of music and theatrical representation. It is a highly complex form, enlisting many different arts in its service: music [...], drama, poetry, acting, dance, stagedesign, costuming, etc.” (Apel, 1947). Por otra parte, *The Concise Oxford Dictionary of Music* asegura que “Opera may be defined as drama set to music –entirely or partially, but in either case in such a degree that the musical part of the entertainment ranks as an essential, and not an incidental element [...]” (Scholes, 1952). Appia (2000, p. 87) afirmó que de entre todas las expresiones artísticas, la ópera es la más compleja, gracias al amplio manejo de recursos que el artista utiliza para comunicar. Englander (1983), de igual manera, lo considera como una de las artes más complejas por la diversidad de elementos que requiere, ya que no solo se trata de una de las manifestaciones artísticas más costosas que existen hoy, sino por todas las necesidades que conlleva una producción operística (pp. 151-152).

De la misma manera que surgen diversos acuerdos para definir la ópera, se encuentran también varias opiniones para establecer su origen. Gordon



Craig, por ejemplo, expuso que la convención teatral ha caminado junto al ser humano desde el momento en el que se llevaban a cabo las ceremonias religiosas primitivas acompañadas de danzas, en las que miembros de la tribu se separaban del resto, portando la máscara de la divinidad para proteger la cosecha, vislumbrando, desde entonces, la división entre el actor y el espectador (Suárez, 1994, julio, p. 36). Peter Brook (2001, p. 283), así mismo, afirma que la ópera nació hace cinco mil años, cuando el hombre salía de las cavernas haciendo ruido. De estos ruidos llegarían después Verdi, Wagner y Puccini. Había desde el inicio un ruido para el amor, otro para el temor, para la felicidad y para el odio. De una ópera atonal, con una sola nota, empezó todo, después el proceso fue codificándose hasta convertirse en un arte.

Egea (2012, pp. 18-34), vincula a la ópera con el teatro desde sus orígenes, expone, por ejemplo, que en el siglo XVI la diferencia entre un cantante y un actor no era tan pronunciada como lo ha sido notablemente en épocas posteriores. Es así que, a finales de este siglo, un grupo de intelectuales, dirigidos por Jacobo Bardi, crearon la Camerata Florentina intentando recrear el teatro que se hacía en la Antigua Grecia, teniendo como resultado la primera *opera in musica*. Suárez (1994, julio, p. 37) difiere de esta opinión asegurando que el teatro musical no es invención de un grupo de eruditos y artistas florentinos debido a que el arte no conoce inventores sino solamente continuadores. Es el tiempo el que condiciona que las manifestaciones artísticas vayan evolucionando. Las primeras épocas del teatro musical, declara Suárez, vienen desde la antigüedad, del teatro religioso, es decir, de las tragedias griegas, del dítirambo dionisiaco, así como del teatro profano, la comedia ática, las atelanas y sus ramificaciones, en las cuales, tanto en la tragedia como en la comedia, la palabra dictaba sus leyes a la música. Reconciliando ambas propuestas Lizalde (2003, pp. 433-436) propone ubicar la tragedia clásica como bisabuela de la ópera; los abuelos serían los dramas litúrgicos y los misterios representados en las iglesias durante las festividades religiosas en la edad media, que con el paso del tiempo serían expulsados a los atrios para formar los autos sacramentales, en donde ya se encontraba una especie de recitativo, contaba, así mismo, con una estructura dramática que hacía avanzar la acción y era represen-



tada tanto con decorados como con vestuarios acordes al tema. Sus padres serían las comedias pastoriles del siglo xv, de carácter profano, que solían tener música y bailes breves; hasta llegar al concepto dramático musical que caracteriza sus composiciones en el siglo xvi, surgiendo las óperas, tal como las conocemos desde hace más de cuatro siglos, a partir de la Camerata Florentina. Martín (2001), sitúa los antecedentes de la ópera en dos eventos específicos: Primero, en los *intermedii* del Renacimiento, breves representaciones acompañadas con cantos y bailes incorporadas entre los actos de comedias y dramas con el fin de relajar la tensión creada, y segundo, en los *pastores renacentistas*, con temas de pasiones, música madrigalesca, personajes cómicos y final feliz, algunas ya acompañadas con música en su totalidad. Aunado a ello, con el florecimiento de la *monodia* y del *stile rappresentativo* se abre lugar a lo que hoy conocemos como ópera (p. 12).

Cualquiera de las propuestas anteriores, toman por sentado que la ópera es drama, es decir, pieza concebida para su representación escénica, tan importante ha sido esto que Egea (2012, pp. 19– 21) sugiere que junto a la primera ópera conocida, en el siglo xvi, aparece también el primer tratado de dirección escénica escrito por Leone de Sommi,¹ *Quattro Dialogh in materia di rappresentazioni sceniche*. Aquí se propone una metodología de la puesta en escena, desde la selección de la obra hasta el momento de la representación. Otro personaje importante de la época fue Angelo Ingegneri,² dejando un importante escrito en 1598 titulado: *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*.

No es, por lo tanto, contradictorio que los propios compositores hayan buscado la calidad escénica de sus obras. Mozart, no solo quería eficacia musical, también exigía viveza por parte de los solistas, incluso modificaba sus piezas en relación al cantante que las iba a interpretar. Verdi, de igual manera, reclamaba además de perfección musical en sus óperas, calidad

1 Leone de Sommi Portaleone (1525–1590). Escritor judío-italiano, director, actor, poeta y traductor. Escribió más de 15 obras literarias, poesía y comedias tanto en italiano como en hebreo. Su trabajo proporciona información valiosa de los espectáculos teatrales en el renacimiento italiano.

2 Angelo Ingegneri (1550–1613). Dramaturgo y poeta italiano, escribió también en dialecto veneciano. Escribió un discurso de la práctica teatral.



escénica. Francis Poulenc, permitía alargar las pausas en tanto la necesidad actoral lo requiriese (Egea, 2012, pp. 22– 23). Sin embargo, quien marcó una evolución radical, respecto a la importancia de la puesta en escena en la ópera fue Richard Wagner. Deja abundantes escritos sobre el tema como: *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851). En su ideal de obra de arte total manda construir un escenario *ad hoc* a sus necesidades, puesto que él decía escribir dramas musicales y no ópera (Appia, 2000, pp. 181–198). Benedict (2010) relata que Wagner buscaba que la música fuera el órgano espiritual y comunicativo del drama, el cual, es la finalidad de la ópera y que requiere acción, es decir, escena. Esta última no debe ser competencia de la música sino la creadora, la generadora. Si bien, el compositor expresaba haber creado la orquesta invisible, mostraba su deseo por encontrar también el teatro invisible, ya que para él, lo que la música hace al oído, la escena hace a la vista (pp. 2–14).

En el siguiente párrafo mostramos palabras textuales de Wagner sobre su opinión acerca de la escenificación en la ópera:

En primer lugar la escena tiene el deber de unir y fusionar los distintos espacios de la acción que se le confían; pero para alcanzar su objetivo debe saber como diferenciar estos espacios para hacer comprensible a la vista y al oído del espectador el proceso dramático. El espectador viendo y escuchando debe introducirse por completo en la escena. Todo lo que respira y se mueve sobre el escenario debe respirar y moverse en su interior, a través de la expresión, del anhelo de comunicación debe contemplarse y escucharse todo lo que el intérprete realiza en el espacio que para él contiene la humanidad entera (Benedict, 2010, p. 13).

A partir de aquí, surgen importantes renovadores de la puesta en escena operística. Adolphe Appia (1862–1928) es uno de ellos, admirado por la obra de Wagner y su concepción de obra de arte total, de la que luego tomará distancia. Desarrolla su propia teoría expuesta a través de sus textos: *La puesta en escena del drama wagneriano*, *La música y la puesta en escena* y *La obra de arte viviente*. Ángel Martínez, en la introducción al castellano de los dos últimos volúmenes en mención, fundamenta que Appia es parte importante de la revolución escénica, considerándolo, incluso, como el padre de la escenografía operística moderna; su influencia ha tocado a grandes



artistas como Craig, Stanislavski, Reinhardt, Svoboda, y Wieland Wagner, entre otros. La teoría que plantea Appia del *Wort-Tondrama*, es decir, drama de palabras y notas, define dos grupos que la constituyen: el primero, los sonidos, las palabras y su transmisión a través de la voz del cantante y los instrumentos de la orquesta; el segundo, no menos importante, la puesta en escena. En su opinión, el drama que necesita de la expresión musical, pertenece al mundo oculto o interior del ser humano y solo la música es capaz de expresarlo; gracias al lenguaje hablado es posible darle una forma dramática, dando como resultado el texto poético-musical o mejor conocido como partitura, de la que emanan los personajes, volviéndose tarea del actor, apropiarse de ellos y llenarlos de vida. Posteriormente vienen las circunstancias escénicas o practicabilidad, es decir, el contacto entre el actor y el cuadro, de la que se deriva la implantación del decorado, formada por la iluminación y la pintura (Appia, 2000).

En la página siguiente se muestra un cuadro (fig. 1), formulado por el propio Appia, en el que se refleja la teoría antes mencionada.

Otros aportes al tema del quehacer escénico en la ópera nos los facilita uno de los directores y pedagogos con mayor trascendencia en el ámbito del arte dramático, Konstantín Stanislavski (1863-1938). Su pasión por la música lo lleva a abrir un Estudio de Ópera con el fin de implementar las técnicas interpretativas que había experimentado por años con actores, buscando la unión completa de la acción, palabras y música (Stanislavski, 2001, p. 9). Habla de *cantantes escénicos*, puesto que se trata de ópera y no de una sinfonía (Egea, 2012, pp. 17-37). En el libro *Stanislavski on opera* (Stanislavski & Rumyanstev) se detalla su forma de trabajar en este tipo de arte. Una de las condiciones primordiales para él, era que el actor cantante produjera vida con sus palabras, es decir no solo tenía un cuidado exhaustivo con la dicción, sino que paralelamente, buscaba un trabajo de visualización de aquello que se estaba cantando. Logrando este primer objetivo, buscaba que realizaran un trabajo físico, de manera que nadie estuviera esperando pasivamente el momento en que le tocara cantar. Pedía un estudio minucioso de la partitura, tanto en los ensayos musicales como en los escénicos. El “sí mágico”, también llegó a formar parte de su técnica al abordar la ópera. Su propuesta era obtener una clara y lógica línea de acción en com-

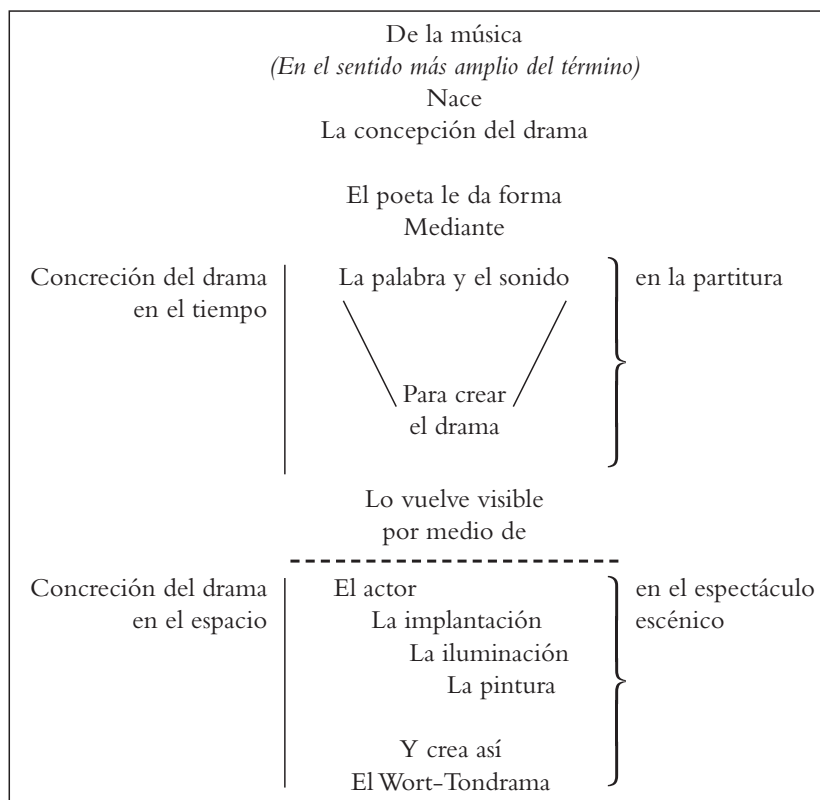


Figura 1. Cuadro elaborado por Appia, sobre la jerarquía de los medios escénicos (Appia, 2000, p. 106).

pleta fusión con la música. Pedía a sus cantantes estudiar, no solo sus personajes sino la ópera completa, con el fin de tener una concepción profunda de la misma. Elizabeth Reynolds manifiesta que los trabajos de Stanislavski estaban: “[...] under the guidance of a master conductor with a genius for timing, balancing, containing, and releasing human feelings of every kind of colour” (Stanislavski y Rumyanstev, p. ix).

Gordon Craig (1872-1966) fue otro artista que introdujo sus ideas revolucionarias en el mundo operístico calificadas en su tiempo como inusua-



les. Hacia 1900 comenzó en una institución cultural privada de Londres, ignorando las demandas y convenciones de la ópera comercial consigue una remarcada creatividad en sus diseños, cuyas ideas pronto influenciaron y afectaron las formas de escenificar en los teatros comerciales (Bianconi & Pestelli, 2002, p. 109). La escenografía y la luz se convierten para él en un constante laboratorio, encuentra la máxima expresividad con formas abstractas. Herrera afirma que Craig deja uno de los legados más importantes en la práctica teatral contemporánea, recopiladas en su libro *El arte del teatro* (Herrera, 2009, pp. 106-107).

Meyerhold (1874- 1940) es otro de los grandes revolucionarios en la práctica teatral del siglo xx. Durante su etapa al frente de los teatros imperiales de San Petersburgo, entre los años 1908 y 1917, dirigió varias óperas en el Teatro Mariinski que sirvieron de profundas reflexiones, dejando huella en la puesta en escena y en la interpretación de este arte. Partía del carácter irreal de la ópera para poner en marcha su estética simbolista, sus principios sobre la convención consciente, aunado al cuerpo plástico y vivo del actor, con el fin de encontrar la perfecta correspondencia entre el lenguaje plástico y el musical (Egea, 2015, pp. 46-48). Posteriormente, entre 1922 y 1930, desarrolló su concepto de la biomecánica y el uso de nuevos diseños plásticos, de manera concreta el constructivista, afectando tanto a sus producciones teatrales como operísticas, de entre la que tiene su culmen *La dama de picas* de Chaikovski (1935) donde consideró necesario alterar el libreto y la partitura para reflejar el sentido verdadero de la ópera. Colaboró con varios compositores de su época, traspasando tanto las barreras de la teatralización de la música, como de la musicalización del teatro. Su trabajo en escena se asemejaba a la composición orquestal, con un claro sentido de pausas, ritmos, melodías, inflexiones y variaciones (Dragasevic, 2005, pp. 227-290).

Felsenstein (1901-1975) fue uno de los máximos exponentes del teatro del director en el que el drama cobra más importancia que la parte musical. Su método de trabajo es parecido al de Stanislavski, la interpretación debía ser creíble para el público, cuidando detalladamente la participación de los papeles secundarios y del coro (DiGaetani, 1986, pp. 99-103). Una de las novedades en su trabajo es que todas las óperas se traducían a su idioma,



el alemán. Crea la Ópera Cómica de Berlín, como una forma de arte sin convención, sin prejuicios y con gran libertad artística. Al igual que Felsenstein, otro de los creadores del teatro del director es Wieland Wagner, nieto de Richard Wagner y bisnieto de Franz Liszt. Sus montajes, cargados de novedad, experimentación y exaltación de ideas, cambian para siempre la percepción de la obra de Wagner (DiGaetani, 1986, pp. 96-99); uno de sus montajes más relevantes fue la ópera de Parsifal, con la que se reabrió el Festival de Bayreuth después de la Segunda Guerra Mundial.

Otros directores que no pueden dejar de mencionarse son Luchino Visconti (1906-1976), reconocido por ser un gran director de actores como María Callas; encuentra en el bel canto la inspiración para muchas de sus producciones cinematográficas. Sobre él, DiGaetani (1986) resume: “Hacia la ópera fantástica, bella, teatral, y realista” (pp. 99-111). Giorgio Strehler (1921- 1997), otro de los directores que marcó tendencia, consideraba que había un equilibrio perfecto entre los elementos que componen la ópera no como jerarquización sino como unidad (Strehler, 1994, pp. 80-81). Consideraba que cada producción operística era un sutil juego de mediación entre la música y las palabras, entre las posibilidades reales de los cantantes, los tiempos, las formas y los espacios, que muchas veces nada tiene que ver con el trabajo objetivo del director escénico (Bianconi & Pestelli, 2002, p. 167). Götz Friedrich (1930-2000) argumentaba que su trabajo como director de escena era crear una interesante experiencia operística para la audiencia contemporánea. Josef Svoboda (1920-2002), escenógrafo de Friedrich, basó su ingenio en la iluminación, como un elemento simbólico e imprescindible (DiGaetani, 1986, 103-105).

Aportaciones más recientes al mundo del drama musical las ha hecho Peter Brook, quien dirigió por tres años una de las casas más importantes de ópera en el mundo, la de Londres. En su libro, *El espacio vacío*, lanzó grandes críticas a las representaciones operísticas de nuestros días, afirmando que no es que deba cambiarse algo en la ópera sino que todo debe cambiarse. Hace alusión a los directores que montan una obra tal y como se hacía en tiempos de Verdi o Puccini, sin tomar en cuenta que lo que causaba risa en aquel tiempo, hoy no es divertido ni iluminador (Brook, 2012, p. 17). En su libro *Más allá del espacio vacío* afirma que esta forma artís-



tica comenzó a congelarse hasta que llegó a ser completamente artificial, si bien dice que a varias artes les ha ocurrido una situación similar, considera que la ópera es el ejemplo más destacado de esto. Para Brook, uno de los grandes desafíos del bel canto consiste en sustituir la idea de artificial por natural, sin embargo las condiciones de trabajo no suelen ser las mejores: por lo general los ensayos son reducidos, el número de representaciones contadas y las instituciones que hay detrás la ópera ayudan poco (Brook, 2001, pp. 284-302).

Son muchos los directores escénicos que siguen transformando el mundo de la ópera: Peter Hall, Robert Wilson, Peter Stein, Frank Castorf, Hans Neuenfels, Romeo Castellucci, Barrie Kosky, Declan Donnellan, Franco Zeffirelli, Giancarlo del Monaco, con una lista que podría abrazar otro tema de estudio doctoral, abordando la diversidad de renovadores escénicos en el drama musical.

Lo que se busca resaltar con los párrafos que anteceden es la relevancia de la puesta en escena en la ópera, contando, en la actualidad, con una trascendencia cada vez mayor. El público ya no se conforma con ir a escuchar al teatro voces finamente educadas, ahora se exige mucho más, recalca Joan Matabosch (2010), afirmando que la ópera es un arte que necesita de la interpretación y esa interpretación debe potenciar el sentido de lo que el autor quiso comunicar, sin importar si la puesta en escena es moderna o de época, es por ello que se necesitan directores capaces de interpretarla, con una visión que ayude a comprender mejor el sentido de lo que la ópera busca comunicar, eligiendo una estética que favorezca la dramaturgia con decisiones pertinentes y viables, dejando a un lado el exhibicionismo gratuito, inútil para la obra. Por otra parte, García Lozano (2011) sostiene que, si se piensa que dirigir ópera es mover a los cantantes en el escenario, es un error casi ofensivo, tampoco, según él, es ilustrar la historia con recursos teatrales. Dirigir ópera es interpretar creativamente la música y la historia, construyendo un todo escénico que transparente el propósito del autor y le hable al público de hoy. Sin embargo no se puede, afirma este director escénico, dirigir ópera de la misma forma que como se dirige el teatro de texto, puesto que las condiciones de trabajo y la estructura de los productos artísticos difieren entre sí (pp. 52-57).



Quedando establecida una brevísima introducción a la ópera, sus orígenes y sus renovadores escénicos, el estudio se adentra al tema que le compete, la puesta en escena en la Ópera de Bellas Artes, con la finalidad de abrir la puerta a un primer acercamiento que permita introducirse en la diversidad de las propuestas escénicas de la casa de ópera más importante de México, en un recorrido a través de sus directores mexicanos con mayor proyección en los últimos años, analizando cada uno de sus montajes presentados ente el 2010 –fecha en la que se reinaugura el Palacio de Bellas Artes– hasta el 2016 –última temporada concluida, una vez establecido el planteamiento definitivo de este trabajo, buscando reflejar un panorama del quehacer escénico realizado por la Compañía Nacional de Ópera, ya que es un campo poco estudiado y con muchas posibilidades de abordar, considerando pertinente este proyecto tanto por resultados que puedan ser arrojados sobre la puesta en escena mexicana en el campo de la ópera, como por brindar una posibilidad de análisis escénico viable para abordar este género, que como bien lo ha mencionado Lozano, difiere al teatro de texto, tanto por el proceso como por el producto artístico final.

Durante el periodo seleccionado para este proyecto (2010-2016) han participado veintiséis directores escénicos, realizando más de cuarenta propuestas operísticas. Cinco de los directores que han colaborado en la Ópera de Bellas Artes en el periodo acotado son extranjeros: Ron Daniels, Robert Wilson, Marcelo Lombardero, Charles Randolph-Wright y Paolo Giani Cei. De los veintiún directores de escena mexicanos que han colaborado con la Ópera Nacional durante los años que compete al presente estudio, once han hecho su debut en este periodo: Enrique Singer, Raúl Falcó, Jorge Ballina, David Attie, Arturo Gama, Antonio Algarra, Antonio Salinas, César Tavera, Antonio Castro, Carlos Corona, Ragnar Conde y Rubén Sosa. Otros dos directores, María Moret y Leopoldo Falcón, cuentan con una escenificación en este recinto antes del 2010 y otra posterior. De manera similar, Horacio Almada, tiene su primera participación como director escénico antes de este periodo, y durante el año 2011 vuelve al Palacio con dos participaciones más.

Los siete directores de escena restantes son quienes tienen un mayor número de escenificaciones en la Ópera de Bellas Artes y cuentan con



una o más producciones en este periodo, las cuales constituirán el objeto de estudio. De esta forma se encuentran los maestros: Luis Miguel Lombana, invitado en diecisiete ocasiones a colaborar con la Compañía Nacional, desde 1995 hasta el 2016, tanto con nuevas producciones como con reposiciones de sus propios proyectos. César Piña, desde el 2002 es otro de los directores más solicitados en la ópera mexicana con más de dieciséis proyectos entre conciertos, óperas, reposiciones de sus propuestas y galas operísticas. Sergio Vela además de haber ocupado puestos gerenciales en la Ópera de Bellas Artes, cuenta con trece proyectos dentro de la Compañía Nacional, muchos de ellos estrenados por primera vez en México, contando con una trayectoria que comienza en 1990. José Antonio Morales ha presentado nueve montajes en la Ópera Nacional desde 1985, respaldado por treinta años de experiencia en esta casa de ópera. Al igual que él, a partir de 1990, Mario Espinosa ha colaborado en nueve ocasiones con la Ópera de Bellas Artes, tanto con nuevas producciones como con reposiciones de sus montajes. Juliana Faesler, es la única directora vigente, que rebasa las cuatro producciones operísticas con la Compañía Nacional, tres de ellas durante el tiempo que compete a este proyecto y otra ópera presentada con anterioridad. Finalmente, resulta oportuno integrar el trabajo de Mauricio García Lozano, quien a pesar de su reciente incorporación en la máxima casa de ópera en México ha sido el director invitado para la reinauguración de este telón operístico.

En consecuencia, las óperas que serán analizadas de Luis Miguel Lombana son: *Nabucco* presentada en 2012; *Turandot* de 2013; *La bohème* de 2013 —repuesta en el Auditorio Nacional en 2014 y nuevamente en Bellas Artes en 2016—; *Tosca*, 2015; y *El pequeño Príncipe*, 2016. De César Piña: *La hija del regimiento*, 2011; *Cavalleria rusticana*, 2011; *Payasos*, 2011; y *El elixir de amor*, 2015. De Sergio Vela: *La mujer sin sombra*, de 2012. De José Antonio Morales: *La flauta mágica*, 2014; y *Antonieta*, 2016. De Mario Espinosa: *El trovador* de 2013 —la cual fue repuesta en 2014. De Juliana Faesler: *Madama Butterfly*, 2011; *El barbero de Sevilla*, 2012; y *La traviata*, codirigida con Clarissa Malheiros en 2015. De Mauricio García Lozano: *Fidelio*, 2010; y *Don Giovanni*, 2015.



1.1 JUSTIFICACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIOS: OBJETIVOS

Hay pocas fuentes que hablan sobre el tema de la puesta en escena operística a pesar de que grandes directores de teatro se hayan dedicado al trabajo escénico en este tipo de arte; incluso, pese a los diversos estudios que abordan el análisis de los espectáculos o plantean una investigación semiótica en el arte escénico, poco hemos encontrado sobre estudios que pongan el enfoque, de manera central, en la puesta en escena operística. En México, si bien se cuenta con la importante labor de algunos historiadores enfocados en el arte, y concretamente en la ópera, tampoco existe un estudio dedicado al quehacer escénico de las producciones operísticas del país; aunque si bien es cierto que cada vez son más los investigadores que se adentran, desde enfoques diversos, a este tema, aún es un campo amplio por explorar. Este interés personal, por querer generar un planteamiento de análisis, que reflexione sobre la puesta en escena operística, y de forma concreta la de México, radica en la ardua búsqueda realizada, al comenzar a colaborar como directora de escena en la Compañía de Ópera Crescendo y posteriormente en la labor que desempeñé en el área artística de la Compañía Nacional, la Ópera de Bellas Artes, encontrando el panorama anteriormente descrito; por lo que partiendo de ese interés, surge el propósito de esta investigación, como un acercamiento al quehacer escénico en las producciones de la máxima entidad operística mexicana a través de una metodología que pueda facilitar resultados cuantitativos y cualitativos en tres líneas de investigación: primero, el tiempo escénico y la estructura dramática musical; segundo, el espacio y la plástica – vestuario, iluminación, utilería–; y tercero, la interpretación. Nos hemos inspirado en las unidades aristotélicas de *tiempo, espacio y acción*, con el fin de analizar el trabajo de los directores de escena más prolíferos en la Ópera de Bellas Artes, buscando extraer conclusiones sobre el quehacer escénico en la ópera de México y de la mano con ello, ofrecer una posibilidad de vía de acercamiento al estudio de este tipo de representaciones.

Por lo tanto, el objetivo principal de esta tesis doctoral es ahondar en la puesta en escena de la Compañía Nacional de Ópera en México, entre el 2010 y 2016, profundizando en las obras de los siete directores contem-



poráneos mexicanos con mayor trayectoria: Luis Miguel Lombana, César Piña, Sergio Vela, José Antonio Morales, Mario Espinosa, Juliana Faesler y Mauricio García Lozano; a través de cada una de sus obras representadas en el Palacio de Bellas Artes durante el periodo señalado, por medio de un modelo propio, que toma sus bases del método analítico y sintético, con el fin de mostrar un panorama actualizado concerniente a líneas temáticas propuestas (tiempo y estructura dramática musical, espacio y plástica teatral, e interpretación) de la Ópera de Bellas Artes.

Partimos de la importancia que tiene esta institución operística en el país, así como la labor de los artistas escénicos seleccionados, aunado a la falta de un estudio centrado en una investigación con este objetivo, con una distancia entre el investigador y el objeto de investigación, una metodología asequible y una documentación seria. Pretendemos, como objetivos secundarios, buscar un espacio de reflexión sobre dicho arte; contribuir a la investigación del quehacer escénico en la ópera como patrimonio artístico y cultural de México; despertar el interés de la labor que hay detrás de éste tipo de manifestación artística, difundiendo la labor de los directores mexicanos con mayor trayectoria en el campo operístico; contribuir al conocimiento colectivo centrado en las artes escénicas y, especialmente, fomentar futuras investigaciones sobre el tema.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

En México existe una amplia documentación sobre la historia operística realizada por el maestro José Octavio Sosa Manterola.³ Gracias a su profunda investigación en este ámbito conservamos información de más de dos siglos de ópera en México, tanto en recintos de provincia como en la capital del país, de entre los cuales se encuentra un compendio de todas

3 Octavio Sosa (Ciudad de México, 3 de febrero de 1962). Historiador e investigador musical. Ha desempeñado diversos cargos en el Instituto Nacional de Bellas Artes. Colaborador asiduo en las revistas *Artes Escénicas*, *Conservatorianos*, *Pro-Ópera*, *Amigos de Bellas Artes*, *Revista Médica de Arte y Cultura* y *Biblioteca de México*. Es coautor de *Dos siglos de ópera en México*, *La ópera en Guadalajara*, *el diccionario de Ópera en Bellas Artes* y *La ópera mexicana*. Publicó *70 años de ópera en el Palacio de Bellas Artes* y *el diccionario de la ópera mexicana*.



las óperas ofrecidas en el Palacio de Bellas Artes desde su apertura hasta nuestros días, ofreciendo, además de los títulos y la fichas artísticas, fotografías y síntesis de las críticas periodísticas más significativas de cada representación.

Carlos Díaz Du-Pond⁴ fue otro investigador del tema que, además de su labor como director escénico en la ópera mexicana, siendo uno de los más prolíferos de su tiempo, dejó un legado en el que plasma sus impresiones sobre el quehacer operístico en el país de 1924 a 1984. Otros historiadores como Manuel Mañón⁵, Enrique de Olavarría y Ferrari⁶, Ignacio Ulloa del Río⁷,

4 Carlos Días Du-Pond (1911-2002). Director de escena. Debutó en 1953 con la ópera *Aida*, desde entonces participó hasta 1991 en todas las temporadas de ópera del INBA. Dirigió más de 72 títulos diferentes trabajando con célebres cantantes y directores de la lírica internacional. Es autor de *50 años de ópera en México*, *La ópera en México de 1924 a 1984*; *15 temporadas de ópera en Guadalajara* y *La ópera en Monterrey*. Fue articulista cultural en el periódico *El Redondel*. Llegó a ser decano de los directores de escena, contando con más de 40 años de actividad artística. En 1969 ganó la medalla de plata del Club de la Ópera por la puesta en escena *La bohème* en la que dirigió a Pavarotti.

5 Manuel Mañón (1884- 1942). Dramaturgo de más de 36 obras, crítico y cronista teatral desde 1899. Ferviente admirador de los espectáculos que se realizaban en el Gran Teatro Nacional y en el Teatro Principal de la Ciudad de México. Para el periódico el *Excelsior* escribe su *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México*, ofreciendo un retrato de la sociedad mexicana durante la segunda mitad del S. XIX.

6 Enrique de Olavarría y Ferrari nace en Madrid en 1844 y muere en la ciudad de México en 1919. Fue un escritor, poeta, periodista e historiador. Es cofundador del movimiento literario *El renacimiento*. Escribe la *reseña histórica del teatro en México*, además de 18 volúmenes de *episodios históricos mexicanos*.

7 Ignacio Ulloa del Río, doctor en historia y maestro en arte urbano, autor del libro *Palacio de Bellas Artes, rescate de un sueño*.



Gerardo Kleinburg,⁸ Eduardo Lizalde,⁹ Edgar Ceballos,¹⁰ Manuel de Elías,¹¹ Francisco Méndez Padilla¹² y Ramón Pulido Granata,¹³ por mencionar algunos, han sido partícipes de amplias redacciones en torno al mundo operístico

8 Gerardo Kleinburg (Ciudad de México 1964). Narrador, crítico y promotor cultural. Ha sido director artístico de la Compañía Nacional de Ópera en México; director de la Casa del Lago y director de Literatura en la UNAM. En 1994 la revista *Proceso* lo nombró “Crítico del año”. Sus ensayos han sido publicados en las revistas *Letras Libres*, *Pauta*, *Viceversa* y *Vuelta* así como los diarios *El Norte*, *Reforma* y *Unomásuno*. El Pen Club mexicano le otorgó el premio de Ópera Prima por *Tríptico: tres actos en una ópera*.

9 Eduardo Lizalde (Ciudad de México, 14 de julio de 1929) Poeta, ensayista y narrador. Ha ejercido varios cargos políticos como Secretario general de la Escuela de Verano UNAM; director de Radio Universidad; secretario general del Consejo Nacional de Cultura y Recreación para los Trabajadores; Director general de Medios Audiovisuales de la SEP; Subdirector de publicaciones del CONACyT; Director general de Televisión de la República Mexicana, de Publicaciones y Medios de la SEP y de la Compañía Nacional de Ópera del INBA. Director de la Biblioteca de México, *José Vasconcelos*. Presidente del PEN Club de México. Autor del libro *La ópera ayer, la ópera hoy, la ópera siempre*.

10 Edgar Arturo Ceballos Escalante (Mérida, Yucatán. 1949). Director, historiador, pedagogo e investigador teatral mexicano. Autor del mayor catálogo de libros sobre teoría teatral en Iberoamérica. De sus obras destacamos: *Principios de construcción dramática*; *Las técnicas de actuación en México*; *Enrique Ruelas y el teatro: mundo imaginario y realidad de su mundo*; *Teatro de autor*; *La ópera y Cien años de ópera en México*.

11 Manuel de Elías (Ciudad de México, 1939). Compositor director de orquesta de música clásica y académico mexicano. Fundador de la Orquesta Sinfónica de Veracruz. Fue director de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y de la Orquesta Filarmónica de Jalisco. Fundó el Consejo Mexicano de la Música y es autor de *Una breve visión panorámica de la ópera en México*.

12 Francisco Méndez Padilla. Licenciado en comunicación social. Ha realizado una intensa labor de difusión sobre la ópera. Ha colaborado en Opus 94, Radio Educación, XELA y Radio UNAM. Fue comentarista titular del Instituto Mexicano de la Radio, en las transmisiones en vivo de la Ópera de Bellas Artes, Filarmónica de la Ciudad de México, Festival Internacional Cervantino, Festival del Centro Histórico y Festival Internacional de Música de Morelia. Fue presidente de la Unión Mexicana de Cronistas de teatro y Música. Director general del concurso de canto Carlo Morelli. Titular de la cátedra *Análisis del texto operístico* y encargado del supertitularaje en la Ópera de Bellas Artes. Autor de *Irma González, Soprano de México*.

13 Francisco Ramón Pulido Granata. Abogado, cantante de ópera y escultor. Autor del libro *La tradición operística en la Ciudad de México*.



co en México. Sin embargo, la ópera abordada desde el punto de vista de la puestas en escena, y de manera concreta la que se ha realizado en el Palacio de Bellas Artes, es un campo aún sin explorar.

Si bien, como se ha señalado, existe una riqueza en la documentación sobre la historia operística en México, también es cierto que hace falta un centro de documentación que cuente con un archivo de libros, iconografía, manuscritos, grabaciones antiguas y modernas, filmaciones y programas, como lo hacen los grandes teatros del mundo, situación ya planteada por Eduardo Lizalde (2003). Un museo de ópera, según él propone, que logre integrar la música, el arte, la sociedad y la historia entera del país. Es importante, afirma este autor, escombrar los grandes archivos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), rescatando las partituras y libros que se degradan en las bodegas del teatro Regina y del Palacio de Bellas Artes, donde el material desaparece, bien por descuido o bien por incendios, perdiéndose cintas magnetofónicas y de video, películas, transparencias, programas, diseños escenográficos, bocetos de vestuario, particellas, utilería, cortinajes y aún producciones enteras. Canal 11, por ejemplo, durante varios años se ha encargado de registrar en video grabaciones los principales conciertos de ópera, sinfónica, música de cámara y ballet, presentados en este recinto, los cuales permanecen resguardados en los archivos del Instituto Politécnico Nacional. Canal 13, por su parte, realizó grabaciones de varias temporadas operísticas en Bellas Artes, sin que se tenga claro lo ocurrido con este acervo, afirma Lizalde (2003). De manera más reciente otra empresa privada ha sido contratada para llevar a cabo dicha función, otorgando una copia al INBA, trabajo de recaudación que ha cobrado importancia, de manera especial, durante las últimas gerencias de la ópera nacional. Lizalde reitera sobre la necesidad de crear una verdadera videoteca y fonoteca con las condiciones adecuadas, que sin bien implicarían un costo inicial significativo, no se compara con el gigantesco precio que tendría el no emprender este proyecto desde ahora (pp. 188- 189).

En el ámbito de la investigación teatral, varios teóricos del tema han marcado modelos de análisis aplicables a la puesta en escena con cimientos sumamente sólidos para el arte dramático, aunque ninguno se centra de forma exclusiva en el trabajo de la puesta en escena operística. *El análisis de los espectáculos* de Patrice Pavis (2000), por ejemplo, además del teatro, nos



acerca al mimo, a la danza y al cine. Los de Anne Ubersfeld (1989) *Semiótica teatral* y (1997) *Escuela del espectador*, cuentan con un enfoque dirigido hacia el teatro de texto, al igual que el de José Luis García Barrientos (2017) *Cómo se analiza una obra de teatro*. La propuesta de Juan Antonio Hormigón (2002), *Trabajo dramático y puesta en escena*, cuenta con un apartado especial sobre los clásicos. López de Antuñano et al., en *Del texto al espectáculo* (2001), nos presentan un especial enfoque en el teatro europeo. Erika Fischer-Lichte, además de contar con la *Semiótica del Teatro* (1999), cuenta con su estudio *Estética de lo performativo* (2011). Jara Martínez presenta un enfoque en el análisis dramático de la escenografía, tanto en su tesis doctoral (2014) *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*, como en su *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo* (2017). José Romera Castillo también presenta un *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, resultado del xvi Seminario Internacional del Centro de Investigación Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, recopilando diversas sesiones plenarias y comunicaciones en torno al análisis de los espectáculos teatrales; resaltamos la comunicación de María Bonilla Agudo, por ser la más cercana a este proyecto de investigación, ya que aborda el tema de la puesta en escena del drama Verdiano, con un enfoque en *La traviata en el siglo XXI*, comparando la propuesta del director Robert Carsen presentada en el año 2004 en el teatro lírico de Venecia y la de Willy Decker en 2005 para el Festival de Salzburgo, mostrando una visión general de la puesta en escena de cada director.

Entrando en el tema de la escena operística, los estudios se han generado en torno a diversos caminos. Susana Egea plantea un trabajo que se centra en la interpretación actoral del cantante operístico, fundamentando una técnica actoral para la escena lírica; haciendo un repaso de las distintas técnicas que se han empleado a través de los siglos en la ópera, con un especial hincapié en las técnicas rusas –de Chaliapin, Stanislavski y Meyerhold– hasta la disposición de elementos técnicos que configuran una metodología actoral en el arte operístico, frente al arte dramático, tanto en su publicación *La interpretación actoral en ópera, análisis en torno a una especificidad* (2012), como en su tesis doctoral, *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística* (2015).



Radigales también presenta una amplia investigación en torno a la ópera, destacando su libro publicado en el año 2017, *El espectáculo operístico*, dividiendo su estudio en dos partes, la primera –más cercana a este proyecto de tesis– habla sobre los fundamentos musicales, literarios, teatrales y posteriormente habla sobre el teatro de la ópera, los medios de comunicación y su relación con el cine; en su segundo apartado hace un amplio recorrido histórico en materia operística.

En el ámbito académico Lourdes González-Pérez redactó una tesis de maestría titulada “La ópera en Guadalajara: una aproximación sociocultural” grado otorgado por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Cuenta, de manera destacada, con un extenso capítulo sobre la ópera en México a través de su historia, la sociedad que le rodea, su situación política y gestora.

Riesgo (2012) tiene una tesis doctoral enfocada a las puesta en escena operísticas del director Emilio Sagi, de manera resaltada, trata el tema de la creatividad aplicada a las soluciones escénicas propuestas por dicho artista. En su segundo capítulo, se encuentra un estudio centrado en la puesta en escena operística, haciendo un recorrido a través de la historia. Dentro de este trabajo de investigación, se destaca su tabla de paralelismo y confluencia entre las inteligencias múltiples de Gardner y las tareas propias del director de escena.

Otra tesis doctoral al respecto, *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos en el siglo XXI*, de Isabel Villanueva Benito, presentada en el 2015 por la Universidad Internacional de Catalunya, cuenta con un enfoque detallado de los usos de los medios de comunicación como vehículo para la distribución de éste producto artístico a través de la televisión, el DVD, el cine o el internet.

Francisco Manuel López Gómez, también concluyó sus tesis doctoral sobre *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*, por la Universidad de Castilla la Mancha, realizada en el 2016; su enfoque recorre los distintos escenarios: musical, literario, escenográfico, crítico y social.

Dolja Dragasevic (2005), del Goldsmiths College, realizó su investigación doctoral sobre Meyerhold, como director de ópera, abriendo un horizonte del legado que dicho artista revolucionario del siglo XX, ha heredado a la ópera de nuestros días.



Ellerby de la University of East Anglia, realizó una tesis doctoral en el 2008 titulada *Constantin Stanislavski: acting in opera*, basado en el deseo de unir palabras, música y acción en un todo orgánico. Bogdan Minut también redacta una tesis doctoral en el 2009 encaminada en la misma dirección: *Applying Constantin Stanislavski's acting 'system' to choral rehearsals* por la Ball State University. Un trabajo similar lo realizó Michael Barry de la Universidad de Birmingham, quien en el 2012 redactó una tesis de maestría titulada: *Acting in opera, A consideration of the status of acting in opera production and the effect of a Stanislavski inspired rehearsal process*, analizando de manera especial, el entrenamiento de los cantantes en los conservatorios del Reino Unido.

Mariana Irina Sabra, de la Universitatea de Arte Târgu Mureș, redactó su tesis doctoral titulada *The creative importance of performing arts of acting in the musical performance*, en el 2014, donde hace una reflexión sobre el quehacer escénico, que ella como cantante lírica ha experimentado en diversas producciones tanto de ópera como de opereta.

Otras Investigaciones, ponencias, actas y artículos generados en torno al tema son albergados en diversas revistas y publicaciones especializadas: *Pro ópera*, una asociación mexicana privada, autónoma y sin fines lucrativos, busca promover y difundir el arte lírico que se genera en el país desde hace más de treinta años; la revista de la Asociación de Directores de Escena de España, sobre todo los números 37/38 y 39/40 de 1994 tienen un enfoque en la puesta en escena operística; la revista española *Ópera actual*, también desde 1991 está especializada en el tema; así como encuentros con especialistas, organizados por distintas casas operísticas y fundaciones culturales como lo son el Teatro Real, la Universidad de Valladolid o la Fundación Juan March.

1.3 FUENTES Y METODOLOGÍA

Fuentes primarias directas

Si bien no es una labor sencilla, recopilar toda la información requerida para este proyecto, por no contar, como en España, con centros de docu-



mentación teatral, con acceso a videos, fotos, carpetas y bocetos de las óperas presentadas en México, también es cierto que la Ópera de Bellas Artes está haciendo un esfuerzo oportuno por rescatar el material operístico perteneciente a sus producciones y que ha sido facilitado para la realización de este trabajo. Gracias a ello, el material principal para la elaboración del presente proyecto de investigación son las grabaciones pertenecientes a las obras seleccionadas, considerando que, como lo afirma Ramírez (2013, pp. 63-65), en un ambiente tan plagado de imágenes como lo es el de las Bellas Artes, no deberían encontrarse resistencias en el uso de la tecnología audiovisual, más aún, tendrían que ser aprovechados tal y como lo hacen otro tipo de investigaciones científicas.

Claro es que, tomar como fuentes directas primarias los vídeos de las óperas como base de esta investigación, podría suponer ciertos riesgos. Las grabaciones no logran sustituir la experiencia de un espectáculo en vivo, como lo afirmó el músico y cantante Roberto Bañuelas, en Lizalde (2003), ni con la mejor tecnología podrían reproducirse los infinitos matices de una ejecución vocal, ni conservar el ambiente teatral, o reproducir el volumen real escuchado en el foro. Aún así, considera que son registros de suma utilidad, a favor de ellos, afirma que se puede argüir que nuestras facultades auditivas son limitadas y nuestra memoria imperfecta, los espectáculos que hemos disfrutado en vivo quedan en nuestras mortales memorias y sin las grabaciones todo quedaría en recuerdos fugaces (pp. 221-224). Villanueva (2015 p. 175) por su parte, expone otro riesgo, el peligro de perder la relación temporal y por consiguiente emotiva con la obra, ya que el consumo de ópera por este medio, permite la manipulación de este producto artístico: adelantar, retrasar, seleccionar, repetir, dilatar o detener la representación, alterando su percepción real temporal. Aunado a ello, agrega que se pierde el sentido de “comunidad del espectáculo”, es decir, la conexión que se establece entre el espectador y la ópera, así como el que establece un asistente con el resto del público (p. 176), sin embargo ella misma refuta esta idea cuando más adelante cita a Gracyk “el espectador en solitario, puede quedar comprometido con una comunidad imaginaria de la misma forma que el espectador en el teatro de ópera puede formar un sentido de comunidad en el pasivo y aislado ambiente del teatro de ópera”



(p. 178). Lo cierto es que ya Pavis (2000, pp. 24-27), ha enfocado el análisis de los espectáculos en dos direcciones, como reportaje, que intenta captar el espectáculo desde su interior y de manera reconstructiva, una vez pasada la obra, a través de grabaciones, transformando el objeto empírico o representación, en objeto teórico o de conocimiento. Este último es, indudablemente, el que se pretende lograr.

Por consiguiente, las fuentes primarias directas de la presente tesis son los vídeos de las óperas seleccionadas, que como se ha expuesto en párrafos anteriores, coinciden con las producciones operísticas presentadas entre el 2010 y 2016, de los siete directores escénicos con mayor trayectoria en el Palacio de Bellas Artes, quedando:

Director de escena	Ópera	Compositor	Año de producción
Luis Miguel Lombana	<i>Nabucco</i>	Verdi	2012
	<i>Turandot</i>	Puccini	2013
	<i>La bohème</i>	Puccini	2013 (Repuesta en 2014 Auditorio Nacional/ 2016 Palacio de Bellas Artes)
	<i>Tosca</i>	Puccini	2015
	<i>El pequeño príncipe</i>	Ibarra	2016
César Piña	<i>La hija del regimiento</i>	Donizetti	2011
	<i>Cavalleria rusticana</i>	Mascagni	2011
	<i>Payasos</i>	Leoncavallo	2011
	<i>El elixir de amor</i>	Donizetti	2015
Sergio Vela	<i>La mujer sin sombra</i>	R. Strauss	2012
José Antonio Morales	<i>La flauta mágica</i>	Mozart	2014
	<i>Antonieta</i>	Ibarra	2016
Mario Espinosa	<i>El trovador</i>	Verdi	2013 (Repuesta en 2014)
Juliana Faesler	<i>Madama Butterfly</i>	Puccini	2011
	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	2012
Coodirección: Malheiros	<i>La traviata</i>	Verdi	2015
Mauricio García Lozano	<i>Fidelio</i>	Beethoven	2010
	<i>Don Giovanni</i>	Mozart	2015

Tabla 1. Cuadro elaborado para esta investigación sobre el desglose de las óperas a analizar dentro de este proyecto de investigación y que conforman, a su vez, las fuentes primarias directas



Fuentes primarias indirectas

Como fuentes primarias indirectas se toman todos aquellos documentos que son de apoyo en la comprensión y análisis de las obras seleccionadas, tales como: los programas de mano de las 18 obras arriba expuestas; documentos inéditos del maestro Octavio Sosa, material que formará parte de sus futuras publicaciones y que ha compartido para la realización de este trabajo, así como su libro, *70 años en el Palacio de Bellas Artes* (2004), obra sustancial que ha ayudado a definir y delimitar el objeto de estudio.

La estructura general de este trabajo de investigación, toma sus bases del planteamiento establecido en la tesis doctoral de Jara Martínez (2014) *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*, ampliándolo al campo operístico. De esta manera, cada tema de estudio abordado en esta investigación será fundamentado en diversas fuentes específicas, como se detallará a continuación.

El concepto de *núcleo de convicción dramática*, se toma de Juan Antonio Hormigón (2002) *Trabajo dramático y puesta en escena*; y (2014) *Actualizar o alegorizar*.

Para la primera línea temática, el tiempo escénico y la estructura dramática musical, recogemos las fuentes de: Egea (2012) *La interpretación actuarial en ópera, análisis en torno a una especificidad* – el tema de la música como parte esencial de la ópera, el tiempo en los números musicales y la lógica del lenguaje musical–; de Radigales (2017) *El espectáculo operístico* –el tema de las tipologías cantadas y orquestales–; de García Barrientos (2017) *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método* –sobre las distancias temporales, nexos temporales y la frecuencia–; de Knapp (1985) *The magic of opera* – la acción dramática en los números musicales, el desarrollo musical y la detención de la acción–; de Apel (1947) *Harvard dictionary of music* –números musicales: arias, ensambles, coro, ballet–; y desde otro punto de vista, de Puertas y Radigales (2016) *100 cosas que debes saber de la ópera. Mitos y leyendas del espectáculo más grande de todos los tiempos* –Las arias, los ensambles, el coro y el ballet–; de Pavis (1989) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética,*



semiología —el tema del tiempo dramático, teatral y argumental; de Ubersfeld (1989) *Semiótica teatral* —sobre las grandes medianas y micro secuencias— y (1997) *Escuela del espectador* —el paso del tiempo entre las secuencias y referencias temporales; homogeneidad o discontinuidad de la puesta en escena.

Para el análisis del espacio escénico se toman las bases de Jara Martínez Valderas (2017), *Manual del espacio escénico: Terminología, fundamentos y proceso creativo*, así como notas de sus clases, “Diseño escenográfico: forma color y textura” de *Teoría y práctica de la escenografía*, impartida en la Universidad Complutense, en noviembre de 2016, —con los temas de: escenografía, texturas, armonía del color, el ambiente y la atmósfera escenográfica, transiciones escenográficas, diseño escenográfico, estrategias estéticas estilísticas, tipologías escenográficas, y la armonía o la contradicción coherente—; candoando con un breve inciso del color, con base en Heller (2000) *Psicología del color*.

En el tema de la interpretación, la parte relacionada con el personaje se toma de Vogler (2002) en *El viaje del escritor* —sobre el tema de los arquetipos y el arco del personaje— posteriormente se propone una clasificación de estilos interpretativos predominantes en las puestas en escena analizadas, así como del trabajo con el coro y los figurantes.

Finalmente para el núcleo de convicción dramática, recurrimos nuevamente al libro ya citado de Jara Martínez (2017) y de Radigales (noviembre 2017, comunicación personal), sobre la escena caligráfica.

Fuentes secundarias

Como fuentes secundarias se encuentran, en primera instancia, los libros de apoyo para el desarrollo de las líneas de análisis. Con referencia a la lectura contemporánea, la investigación se apoya de: Suarez (1994) *La puesta en escena como reflejo de la partitura*; Ros Marbà, Saavedra Y Vera (2008) *En busca del equilibrio en el espectáculo total*; Englander (1983) *Opera. What's all the screaming about?*; García (2013) *Los límites de la creación escénica en el teatro lírico: de la partitura musical a la partitura escénica*; Matabosch (2010) *Los retos de la ópera actual*; Felsenstein (1994) *Un camino hacia la obra*; Benedict (2010) *Sobre las puestas en escena en las obras de Richard Wagner*; Y Zedda (2007) *L'opera domani*. Todas estas fuentes apoyan el tema de la lectura con-



temporánea, con una perspectiva en la puesta en escena operística desde diferentes puntos de vista. Otros tres libros que serán de apoyo para la investigación concreta de cada ópera son: de Hoogen (2005), *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*; de Martín Triana (2001), *El libro de la ópera* y de Roger Alier (2001), *Guía universal de la Ópera tomos I y II*.

Con relación al tiempo escénico y la estructura dramática musical, encontramos como apoyo a: Reinhard (1970) *Music and the theater* –la música como reguladora del tiempo escénico y el coro de la ópera–; Greenwald (2014) *The Oxford Handbook of Opera* –La lógica de la música en la ópera–; Scholes (1952) *The Concise Oxford Dictionary of Music* –sobre los números cantados y los números orquestales–; de Donington (1990) *Opera & its symbols* –sobre la escenificación en la obertura–; y de Fischer-Lichte (2011) *Estética de lo performativo* –el ritmo escénico.

Como apoyo a la línea del espacio escénico encontramos a diferentes autores: Biggi (2007) *Altre fonti storiche per lo studio dell' Opera lirica: la scenografia* –sobre la importancia del componente visual en la ópera–; Jiménez y Plensa (2008) *Ópera y escenografía* –sobre la ópera como obra plástica–; Fischer-Lichte (1999) *Semiótica del Teatro* –sobre el objeto escénico, el vestuario y la iluminación.

En relación a la línea interpretativa como fuentes de apoyo encontramos a: Ruiz, (2008) *El arte del actor en el siglo xx. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* –sobre las técnicas de actuación–; Egea (2015) *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística* –sobre el trabajo realizado por Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin –; Snowman (2012) *La ópera. Una historia social* –sobre la voz cantada–; Torres (1985) en el artículo *Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética en el teatro* –en los fundamentos del estilo interpretativo estético–; Bogart (2013) *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte* –sobre la interpretación estereotipada–; y Donnellan (2015) *El actor y la diana* –sobre la diferencia de mostrar y ver en la interpretación.

Otro tipo de fuentes secundarias, son las relacionadas al contexto operístico de la Compañía Nacional de Ópera, encontrando de esta forma a: Octavio Sosa (2010) *La ópera en México. De la Independencia al Inicio de la Re-*



volución y (2012) *Tiempos de Ópera. Crónicas del Teatro de la Ciudad 1918-2011*; de Mañón (2010) *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México* —todos sobre el contexto de la ópera en México antes de la construcción del Palacio de Bellas Artes—; Ulloa del Río (2000) *Palacio de Bellas Artes, rescate de un sueño* —sobre su construcción; y de Díaz (1986) *La ópera en México de 1924 a 1984* —posterior a la construcción de Palacio de Bellas Artes—; Así como notas periodísticas que en su momento hablaron sobre las puestas en escena de la Ópera de Bellas Artes.¹⁴

Metodología

Una vez presentadas las fuentes de las que se nutre esta investigación y después de revisar los distintos métodos para la configuración de un trabajo doctoral, tanto empíricos, como estadísticos y teóricos,¹⁵ se propone utilizar el método de análisis y síntesis, encontrado dentro de los teóricos, como la ruta más apropiada para alcanzar los objetivos propuestos en este proyecto. La Dra. Hernández (2007), afirma que dichos procesos cognitivos, son fundamentales en la investigación científica, argumentando que “análisis y síntesis no son el resultado del pensamiento puro y apriorístico, sino que tienen una base objetiva en la realidad y constituyen un par dialéctico” (p. 51). Según Hume y Leibniz “los juicios analíticos son *a priori* y los sintéticos *a posteriori*”; para Galileo y Descartes “analítico equivale a re-

14 Los críticos de los que se toma información sobre las óperas presentadas por la Compañía Nacional de Ópera entre el 2010 y 2016, en orden alfabético son: Yanet Aguilar, Jesús Alejo, Judith Amador, Lázaro Azar, Juan Brennan, Erika Bucio, Dalia Cristerna, Alejandro Cruz, Raúl Díaz, Pablo Espíndola, Fernando Fernández, Adrián Figueroa, Federico Figueroa, Luis Gutiérrez, Ingrid Haas, Ramón Jacques, Merry MacMasters, Claudia Magun, Iván Martínez, José Noé Mercado, Enrique Mirabal, Ricardo Pacheco, Alida Piñón, Xavier Quirarte, Mauricio Rábago, Vladimiro Rivas, Lenice Rivera, Niza Rivera, Mario Saavedra, Leticia Sánchez, Nallely Santamaría, María Eugenia Sevilla, Carlos Spíndola; Juan Carlos Talavera, Ángel Vargas, Lourdes Zambrano, personal de Notimex y corresponsales de INBA prensa.

15 Métodos empíricos: la observación, la medición, la experimentación, la entrevista, la encuesta, las técnicas sociométricas, los tests y los grupos de discusión. Métodos estadísticos: los descriptivos y los inferenciales. Métodos teóricos: análisis y síntesis; inducción y deducción; hipotético-deductivo; análisis histórico-lógico; modelación; enfoque en sistema y método dialéctico. Expuestos en Hernández (2007).



solutivo y sintético a compositivo” (Ferrater, 1988, pp. 140-141). El análisis es un “procedimiento mental, mediante el cual un todo complejo se descompone en sus diversas partes y cualidades [...] permite la división mental del todo en sus múltiples relaciones y componentes” y la síntesis, por otro lado, une las partes anteriormente analizadas y permite encontrar las relaciones y características esenciales entre estas, “la síntesis, se realiza sobre la base de los resultados obtenidos previamente en el análisis y posibilita la sistematización del conocimiento.” (Hernández, 2007, pp. 51- 52). Condi llac afirma que el análisis “es el verdadero secreto de los descubrimientos, porque tiende por su naturaleza, a hacernos remontar al origen de las cosas” en contraposición, la síntesis la propone como una “recomposición de un todo a partir de sus elementos” (Souriau, 1998).

Según el *Diccionario de filosofía* de Brugger y Schöndorf (2014), la palabra análisis viene del griego *ánálisis*, que significa disolución, descomposición y desmembramiento; los autores argumentan que en el análisis propuesto ya por Aristóteles, los razonamientos que se atribuían a la forma lógica garantizaban la consecuencia. Los autores proponen, así mismo que, según el análisis del conocimiento de Buenaventura, se hace explícito lo que de manera implícita ya está contenido, detallando que: “el análisis examina objetos o procesos de cara a sus componentes, condiciones, causas y procesos de nacimiento, o bien los conceptos, juicios y deducciones, de cara a sus conceptos [o notas] fundamentales, a sus principios y formas básicas de deducción.” (p. 35). Con respecto al análisis propiamente de los espectáculos escénicos, Patrice Pavis (2000) expone que analizar es segmentar el *continuum* de la representación en unidades, para que el espectador/analista logre percibir y describir un conjunto de sistemas ya estructurados y organizados en sí mismos. Expone que para ello es necesario agrupar, organizar y sistematizar los materiales del objeto de estudio, que es la representación. Para él, la segmentación es la clave del análisis (pp. 24, 36). Según Souriau, en el análisis de las obras de arte se pone de manifiesto tanto la estructura de la obra, como los diversos elementos que la componen; el análisis estético lo considera una tarea esencial, de igual manera afirma que en las artes de interpretación el análisis está principalmente orientado a la acción (1998, pp. 90-91)



Este método analítico va de lo compuesto a lo simple, cuyo proceso cognitivo consiste en separar las partes del objeto estudiado para lograr su comprensión. Las reglas del método analítico sintético son: Observación del objeto o fenómeno, así como de sus partes, hechos, comportamientos o componentes; Identificación y descripción de cada una de ellas; Examen crítico o revisión de los elementos que lo forman; Descomposición, estudio de sus partes; Enumeración, identificar los componentes; Ordenación, volver a construir a su estado original; Y conclusión, explicar los resultados obtenidos (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], s.f., pp. 3-4).

Siguiendo esta propuesta, aplicada a los propósitos de nuestra investigación, se seguirán varios pasos para la primera parte del desarrollo de la investigación, donde se propone un análisis de las dieciocho puestas en escena seleccionadas, de manera que los pasos a seguir para su estudio serán: Primero, la recopilación del material: vídeo, programa de mano, libreto y estudios en torno a la ópera. Segundo, la lectura del libreto, intentando extraer la temática propuesta, antes incluso de ver la puesta en escena, con el fin de buscar desde sus raíces, la peripecia y la temática abordada. Tercero, la observación; para el primer encuentro con la puesta en escena, se propone obtener una visión generalizada de la escenificación, sin manipular el vídeo, extrayendo las primeras impresiones, e intentando comprender en el conjunto, la propuesta del director. Cuarto, la investigación teórica de cada ópera, extrayendo los fragmentos musicales más destacados de cada composición, así como datos útiles que pudieran servir de apoyo a la ópera analizada. Quinto, la identificación de la estructura musical dentro la puesta en escena, comenzando con la elaboración de un cuadro sistemático que fragmentará la obra en dichos momentos musicales y a su vez clasificando información de las tres líneas teóricas del estudio de una forma descriptiva, para obtener una visión general de la ópera, en esta parte sí se empleará la manipulación del video, con el fin de detenerse en alguna imagen, volver a revisar algún fragmento, repetir una secuencia, etc. A manera de ejemplo coloco la siguiente tabla.



Estructura musical	Tiempo	Espacio	Personaje e interpretación
1. Número musical	Descripción formal	Descripción formal	Descripción formal
2. Número musical	Descripción formal	Descripción formal	Descripción formal
3. Número musical	Descripción formal	Descripción formal	Descripción formal

Tabla 2. Proceso de trabajo empleado para el análisis de cada puesta en escena, segmentando los números musicales de las óperas e identificado sus componentes en la escenificación

Una vez configurado este material, como parte del proceso de trabajo personal, se dará paso propiamente al desarrollo del análisis propuesto tal y como aparecerá en el capítulo cuarto, el cual será presentado como en la tabla 3, en la página siguiente.

Existen diversos procedimientos del análisis como el de contenido, también llamado de enunciados, de documentos, o datos, fundados por Lasswell y Berelson, importante para una investigación sistemática tanto cuantitativa como cualitativa del contenido (Hillmann, 2001, pp. 34 y 35). También Elosua y Plágaro (2000), afirman que el análisis puede encaminarse por diversas maneras: causal, cualitativo, de datos y comparativo por mencionar los que atañen a esta investigación (pp. 31-33).

De esta forma, una segunda parte del análisis pretende señalar las analogías encontradas en las dieciocho puesta en escena anteriormente estudiadas, de forma que pueda generarse una comparativa de los datos obtenidos, intentando extraer resultados cuantitativos y cualitativos. Para ello se propone la generación de un esquema panorámico que permita la visualización de los análisis individuales en las líneas temáticas, quedando un esquema como se señala en la tabla 4, en la página 56.

La última parte, concerniente a la síntesis, viene del griego *synthesis*, que significa composición y “constituye, en general, el enlace de lo múltiple u opuesto en un todo, en una unidad” (Brugger y Schöndorf, 2014, p. 469). “Es un método que procede de lo simple a lo compuesto, de las partes al todo, de las causas a los efectos, del principio a las consecuencias” con el propósito de identificar las características del fenómeno observado (UNAM, s.f., pp. 3-4). También Pavis (2000, pp. 24-27) expone que “La puesta en escena es, por definición un sistema sintético de opciones y de principios de organización”. Con este método sintético, Ruiz (2006) afir-



Ficha de la puesta en escena <ul style="list-style-type: none"> • Título de la ópera • Compositor y libretista • Estreno mundial • Estreno en México • Primera representación en el Palacio de Bellas Artes • Fecha del montaje analizado
Temática y núcleo de convicción dramática
Tiempo y estructura dramática musical <ul style="list-style-type: none"> • Tiempo marcado por el libreto • Tiempo propuesto en la escena • Esquema de la estructura dramática y el trabajo temporal propuesta por el director • El tiempo propuesto en los números musicales más importantes de cada ópera
Espacio escénico <ul style="list-style-type: none"> • Espacio propuesto por el libreto • Espacio propuesto en la escena • Escenografía • Utilería • Iluminación • Vestuario • Transiciones • Estrategia estética estilística • Diseño escenográfico • Tipologías escenográficas y espacios de representación • Armonías de color • Texturas de la superficie escenográfica • Armonía, contradicción coherente o sin armonía • Ambientes y atmósferas
Personaje e interpretación <ul style="list-style-type: none"> • Ubicación de los arquetipos • Arco del personaje por acto • Interpretación empleada por los solistas • El trabajo con el coro • El trabajo con los figurantes • Movimientos escénicos
Relación entre el núcleo de convicción dramática y la puesta en escena: armonía o contradicción coherente en la estrategia estética estilística

Tabla 3 . Ficha de análisis empleada en cada una de las 18 puestas en escena

ma que se suelen establecer las leyes generalizadoras. Este proceso de razonamiento tiende a reconstruir un todo, partiendo de los elementos estudiados previamente en el análisis, a través de una exposición metódica, breve y resumida. La síntesis va de lo abstracto, es decir la reunión de los elementos aislados, a lo concreto. Es “un procedimiento mental que lleva a cabo la sistematización conceptual de elementos individuales [conseguir-



Ópera	Planteamiento	Tiempo escénico y estructura dramática musical	Espacio escénico	Interpretación	Conclusión
<i>Nabucco</i>					
<i>Turandot</i>					
<i>La bohème</i>					
<i>Tosca</i>					
<i>El pequeño príncipe</i>					
<i>La hija del regimiento</i>					
<i>Cavalleria rusticana</i>					
<i>Payasos</i>					
<i>Elíxir de amor</i>					
<i>La mujer sin sombra</i>					
<i>La flauta mágica</i>					
<i>Antonietta</i>					
<i>El trovador</i>					
<i>Madama Butterfly</i>					
<i>El barbero de Sevilla</i>					
<i>La traviata</i>					
<i>Fidelio</i>					
<i>Don Giovanni</i>					

Tabla 4. Ficha de análisis comparativo entre las 18 puestas en escena

dos y explicados mediante el análisis] en un ‘todo’, de modo que se intenta pasar de los fenómenos individuales concretos a lo abstracto y general, de la multiplicidad parcial a la unidad generalizadora” (Hillmann, 2001, pp. 822).

Aplicando estos conceptos directamente al trabajo de investigación, se plantea obtener una síntesis de las líneas predominantes y novedosas de las puestas en escena previamente analizadas, tanto en las tres líneas temáticas –tiempo y estructura dramática musical, espacio e interpretación– como en el planteamiento y la conclusión, a manera de obtener un panorama



general de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes, quedando de la siguiente manera:

Líneas predominantes en las puestas en escena de la Ópera de Bellas Artes				
Planteamiento	Tiempo y estructura dramática musical	Espacio escénico	Interpretación	Conclusión
Líneas novedosas en las puestas en escena de la Óperas de Bellas Artes				
Planteamiento	Tiempo y estructura dramática musical	Espacio escénico	Interpretación	Conclusión

Tabla 5. Síntesis del panorama escénico en la Ópera de Bellas Artes

A partir de esto, también puede extraerse una síntesis de las líneas predominantes y novedosas de cada puesta en escena analizada, es decir, se pretende extraer resultados generalizados y particulares de las puesta en escena en la Ópera de Bellas Artes.

De esta forma, a través del método analítico y sintético, como el más asequible para obtener los resultados buscados, mediante un modelo propio que permita el acercamiento a la puesta en escena operística, partiendo de la tesis doctoral de Jara Martínez (2014) Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996), pretendemos cumplir el objetivo principal de este trabajo de investigación: Mostrar un panorama objetivo de las escenificaciones en la Ópera de Bellas Artes, presentadas entre el 2010 y 2016, en una selección de los montajes dirigidos por los artistas mexicanos más prolíferos en en este campo, enfocado el análisis en tres líneas temáticas, –tiempo escénico y estructura dramática musical, espacio escénico e interpretación–; para, finalmente, lograr extraer una síntesis de las líneas predominantes y novedosas del trabajo escénico en la Compañía Nacional de Ópera.

1.4 ESTRUCTURA

Este trabajo de investigación se desarrolla en tres partes principales: El planteamiento, el desarrollo y las conclusiones. La primera parte se expone en



los tres primeros capítulos: La introducción, en el capítulo primero; Las líneas temáticas, en el capítulo segundo; Y el contexto enfocado en la Ópera de Bellas Artes, en el capítulo tercero. La segunda parte, enfocada al desarrollo de la investigación, será presentada en los capítulos cuatro y cinco: Los análisis de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes y el panorama escénico en la Ópera de Bellas Artes, respectivamente. Finalmente en el capítulo sexto, se expondrán las conclusiones extraídas del trabajo. A continuación se detalla lo anteriormente expresado.

Este primer capítulo introductorio, como lo hemos ido desarrollando, busca presentar al lector el trabajo de esta investigación a través de cuatro secciones principales; La primera, mediante la justificación del trabajo así como la señalización de los objetivos principales y secundarios que se buscan alcanzar; La segunda, enmarcando el estado de la cuestión en relación a investigaciones y estudios cercanos al presente proyecto: investigaciones sobre la ópera en México, sobre los análisis escénicos y sobre el tema de la escenificación operística; La tercera, realizando una exposición de las fuentes, primarias directas, primarias indirectas y secundarias, de las que se nutre el proyecto, detallando, de igual manera, la metodología empleada; La cuarta, y última, busca trazar la estructura del trabajo en cada uno de los capítulos con la finalidad de mostrar el esquema de esta investigación. A continuación se muestra una figura que refleja lo presentado en este primer capítulo.

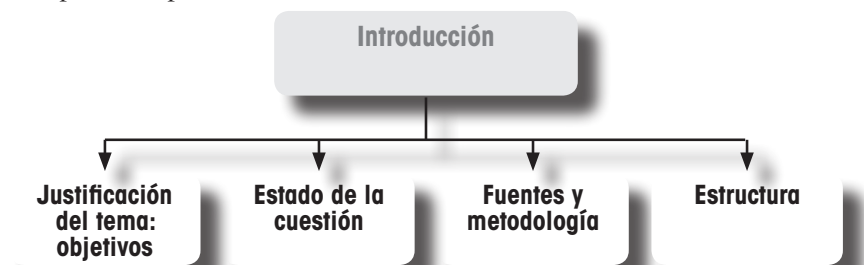


Figura 2: Desarrollo de la estructura en el capítulo primero de este trabajo de investigación.

El segundo capítulo estará dedicado al marco teórico, abordando tres líneas de estudio principales: el tiempo escénico y la estructura dramática



musical; el espacio escénico; y la interpretación. Estas líneas serán recurrentes a lo largo de toda la investigación, así como el planteamiento –temática y lectura contemporánea– y la conclusión “núcleo de convicción dramática de la puesta en escena”. Dentro de cada línea teórica, se estudiarán diversos temas que permitan enfocarse en el desarrollo de la puesta en escena de la Ópera de Bellas Artes, de esta forma, los temas planeados dentro de cada línea teórica quedan detallados en el siguiente esquema.

Tiempo y estructura dramática musical	Espacio escénico	Interpretación
<ul style="list-style-type: none">• La señalización del tiempo en las grandes, medianas y micro secuencias• Tiempo argumental vs. tiempo escénico• Distancia temporal• El tiempo dentro de la estructura dramática musical:<ul style="list-style-type: none">Tipologías orquestalesTipologías cantadas• Tiempo dramático, tiempo escénico y tiempo teatral• Nexos temporales de la puesta en escena	<ul style="list-style-type: none">• Escenografía• Ambientes y atmósferas• Texturas• Color y sus reglas de armonía• Tipologías escenográficas• Diseño escenográfico• Transiciones• Plástica escénica<ul style="list-style-type: none">VestuarioIluminaciónUtilería/ objetos• Estrategia estética estilística	<ul style="list-style-type: none">• Personajes: Arquetipos• Arco del personaje• Estilos interpretativos<ul style="list-style-type: none">OrgánicoFarsaEstéticoEstereotipadoConcertino• El coro• Los figurantes

Tabla 6. Líneas de análisis detalladas en el marco teórico

Aún dentro de esta misma parte del planteamiento entra el capítulo tercero, en el que se propone la contextualización de nuestro objeto de estudio: La Ópera de Bellas Artes. Esto lo desarrollaremos a través de cinco apartados principales: Primero, presentando los antecedentes de la ópera en México hasta antes de construcción del Palacio de Bellas Artes; Segundo, centrando la atención en la creación de este recinto, como la casa de ópera más importante de México; Tercero, introduciremos el trabajo realizado por la Compañía Nacional de Ópera; Cuarto focalizaremos la atención en las puestas en escena de la Ópera de Bellas Artes; Y, finalmente, se describirá la programación artística de la Compañía Nacional de Ópera entre el 2010 y 2016, al ser el periodo acotado para este estudio, de manera que se pretende ir de lo general a lo particular,



concretando el contexto de la investigación. Se detalla visualmente el tercer capítulo con la siguiente figura.



Figura 3: Líneas de desarrollo en el capítulo tercero: la contextualización de la Ópera de Bellas Artes.

Para el capítulo cuarto, nos adentraremos en el desarrollo de la investigación con el análisis escénico de las 18 obras seleccionadas, quedando de la siguiente manera: Luis Miguel Lombana, *Nabucco*, *Turandot*, *La bohème*, *Tosca* y *El pequeño príncipe*; César Piña, *La hija del regimiento*, *Cavalleria rusticana*, *Payasos* y *El elixir de amor*; Sergio Vela, *La mujer sin sombra*; José Antonio Morales, *La flauta mágica* y *Antonieta*; Mario Espinosa, *El trovador*; Juliana Faesler, *Madama Butterfly*, *El barbero de Sevilla* y *La traviata*; Mauricio García Lozano, *Fidelio* y *Don Giovanni*. Estos análisis se realizarán mediante un modelo circular que comprende cinco partes: 1) La temática y el núcleo de convicción dramática; 2) El tiempo y la estructura dramática musical; 3) El espacio; 4) La interpretación; 5) La armonía en la estrategia estética estilística y su relación con el núcleo de convicción dramática. A continuación se ilustra la estructura empleada en cada propuesta de análisis.



Figura 4: Estructura de los análisis realizados en el capítulo cuarto.

En el capítulo quinto propondremos un análisis comparado de las líneas de trabajo aplicadas a las 18 puestas en escena, para extraer, posteriormen-



te, una síntesis cuantitativa de los puntos hegemónicos o predominantes y los puntos menos usuales o novedosos de la Ópera de Bellas Artes. Una vez teniendo lo anterior, se pueden destacar, por ópera, los puntos predominantes o novedosos empleados en las escenificaciones, quedando de la siguiente manera:



Figura 5: Estructura de trabajo realizada en el capítulo quinto

Finalmente, en el capítulo sexto a manera de cierre, propondremos generar las conclusiones extraídas de la investigación, exponiendo los resultados obtenidos, planteados en los primeros tres capítulos y desarrollados en los siguientes dos capítulos, de manera que pueda mostrarse el resultado del proceso de trabajo realizado como se ve en la siguiente imagen.

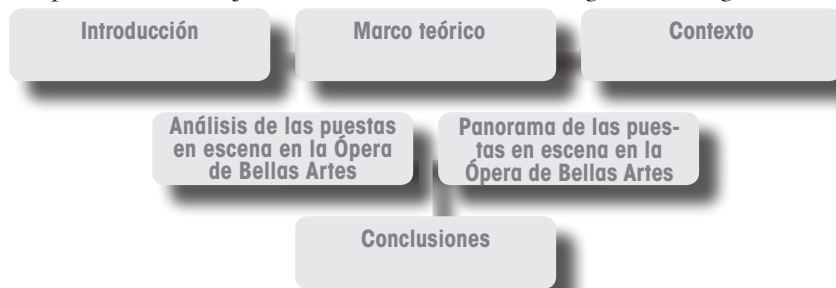


Figura 6: Estructura del trabajo de investigación del inicio a las conclusiones

Con esta introducción hemos intentado adentrar al lector en la investigación que se pretende emprender, quedando expuestos los objetivos, el estado de la cuestión, las fuentes la metodología y la estructura que se plantea. De esta manera pasamos a exponer las líneas de investigación que serán



recurrentes en el desarrollo de la investigación, expuestas en el marco teórico de este trabajo.



2. MARCO TEÓRICO: TERMINOLOGÍA Y FUNDAMENTOS APLICADOS EN LA INVESTIGACIÓN

PARA EL ANÁLISIS DE LA puesta en escena ha existido y existe una constante búsqueda por los teóricos del arte dramático para ofrecer una metodología semiótica que permita el estudio de los diferentes sistemas signícos que componen la escenificación. Según Pavis, el análisis de la escena en la ópera merece un tratamiento especial dado a su carácter escénico-musical (2000, p. 139). Tal y como lo hemos reflejado, en la metodología del capítulo anterior, no hemos encontrado útil para este objeto de estudio un único sistema de análisis que nos acerque a la representación operística, permitiendo la “expresión reflexiva” —término tomado de García Barrientos (2017, p. 18)— así que hemos optado por extraer líneas temáticas de distintas metodologías, que favorezcan al conocimiento y permitan el acercamiento a nuestro tema y objeto de estudio. Nuestras bases teóricas, por lo tanto, están cimentadas en los trabajos ya existentes de los análisis escénicos, de forma que, no es nuestra pretensión crear un nuevo sistema que se origine de cero, sino que buscamos tomar aspectos pertinentes para nuestra investigación de estos teóricos del teatro, que han logrado presentar líneas asequibles para el estudio de la puesta en escena y utilizar esas bases enfocándolas en la representación operística. De este modo pretendemos generar una reflexión en torno al panorama de las producciones escénicas realizadas en la Ópera de Bellas Artes, principal presupuesto de este trabajo de investigación.

Como bien García Barrientos lo ha señalado “una obra no puede analizarse ni desde todos los puntos de vista posible, ni desde ninguno”, por lo tanto se requiere de una selección de parámetros que no pretenden, ni



remotamente, “agotar” la obra, sino apenas “aclarar algún aspecto” de ella (pp. 22 y 23). Partiendo de este entendido, en el presente capítulo se irán aclarando los términos y fundamentos empleados en nuestra propuesta de análisis, la cual se basa en las tres unidades aristotélicas: tiempo, espacio y acción, unificadas por la lectura contemporánea de la que se desprende la puesta en escena, y concluyendo con el núcleo de convicción dramática, es decir, el planteamiento pretendido por el director. Aunque estos signos son indivisibles en la puesta en escena, consideramos oportuno segmentarlos para su estudio en ese orden por considerar necesario: primero, orientar al lector en la obra y los temas abordados en ella. Seguido por el tiempo, que en la ópera va unido necesariamente a la estructura dramática musical, lo que ayuda a contextualizar la puesta en escena y a comprender la disposición de la obra. En un tercer momento consideramos oportuno presentar los fundamentos relacionados al espacio escénico, permitiendo al lector encontrarse con la ubicación espacial del argumento y con los elementos escenográficos que ayudan a materializar dicha localización. Una vez conseguido esto, pretendemos abordar el tema de la interpretación, reconociendo primero a los personajes fabulares, para posteriormente comprender los estilos interpretativos empleados por los cantantes escénicos así como el trabajo realizado con el coro y los figurantes. Finalmente, se propondrán los fundamentos relacionados al núcleo de convicción dramática, permitiendo al lector reconocer las intenciones del director escénico, es decir, su objetivo en la escenificación. Estos elementos, van entrettejidos en la puesta en escena, tal es el caso que podrían ser abordados en un orden diferente —en los análisis individuales veremos primero el núcleo de convicción dramática, como punto de partida del director escénico; en el análisis comparado, la armonía empleada en las estrategias estéticas estilísticas —estudiadas en la temática del espacio escénico—, nos permitirán abordar la conclusión de la puesta en escena, al permitir una mirada a través de todos los signos que conforman la escenificación. Esto es posible, ya que, como se ha dicho, estos elementos son indivisibles: el tiempo involucra la estructura musical, pero también necesita su materialización en un espacio y su realización en el cantante; el espacio se transforma en el tiempo, la música le dicta sus leyes, el can-



tante le habita, y el director le dota de signos que obedecen a su propuesta primigenia, a sus objetivos y pretensiones. El cantante también está condicionado totalmente por la partitura musical, se ve configurado por el espacio en el que habita, y por el resto de signos plásticos en escena, el vestuario, los elementos escenográficos, la iluminación, las cualidades y características de estos lugares; el tiempo le condiciona tanto para lograr su objetivo en la representación, como porque le configura toda la interpretación; y sus movimientos responden directamente a los objetivos planteados por el director. De forma que la segmentación presentada en este capítulo, pretende únicamente, ir aclarando la terminología que será empleada a lo largo de la investigación, mediante una presentación asequible e inteligible.

TEMÁTICA Y LECTURA CONTEMPORÁNEA

Antes de emprender cualquier proyecto, el director de escena debe en primer lugar conocer la obra y su desarrollo, de forma que logre profundizar en la idea primigenia que el autor buscó comunicar (Hormigón, 2002, pp. 197-208). En la ópera, esa base originaria está en el libreto y en la partitura, sólo de ahí puede surgir un discurso coherente. La escenografía, la luz, el trabajo del actor, parten de las múltiples posibilidades que emanan de estas fuentes, bien para seguirlas o para contradecirlas, más de ninguna manera el director de escena debe ignorarlas (Suárez, julio 1994). De la misma manera, Mortier asegura que, solo adentrándose en la intimidad de la orquestación se puede transmitir al público el pensamiento del compositor con una interpretación propia (2012).

El arte tiene la cualidad de hablar al hombre, a través de éste se transmiten pensamientos y emociones que atañen a su realidad, a sus deseos o sus inquietudes. El arte y de manera concreta la ópera, toca nuestra sensibilidad, es decir, nos comunica su mensaje por medio de los sentidos. La esencia del hombre que permanece inmutable a través de los siglos, permite que reflexiones originadas en tiempos pretéritos, correspondan aún con nuestras vidas presentes, de manera que cada vez que asistimos a la representación de una escena lírica, es siempre un aquí y ahora.



La transmisión del mensaje no descansa únicamente en el director concertador o escénico, ni siquiera en los intérpretes, la fascinación de la ópera radica en que los mismos compositores, Mozart, Wagner, Verdi, Puchini, son quienes guían el sentido de la obra, por ello, los directores necesitan oído atento y humildad para acercarse a dichas invitaciones (Ros Marbà, Saavedra & Vera, 2008, p 202). En relación a esto, Englander afirma:

It is fascinating to discover how much well-written score can reveal about production design. Through study and examination of the text and music, a knowledgeable director can find answers for large patterns of stage movement as well as for small gestures for a single character (1983, pp. 112).

La temática se desprende directamente de la comprensión del texto y de la música. Al interpretar el sentido de este mensaje, el director responde al estímulo recibido por él, de forma personal, es decir, se apropia del contenido, lo interioriza, lo personaliza y lo transmite al espectador, quien a su vez, también recibe el impacto del mensaje a través de sus sentidos, de manera que penetra en él mediante una interpretación propia.

Una lectura, yendo a sus raíces, propone Felsenstein, debe ser siempre nueva como si nunca antes hubiese sido interpretada o comprendida; desde la partitura, el director puede dar tanto a los cantantes, como a todo el equipo creativo, información sobre los personajes, incluso en situaciones no escritas y llevarles lo bastante lejos para que de su vida interior, surja la expresión, provocando el acontecimiento teatral y musical, que hace de la ópera una manifestación humana, creíble, convincente y verosímil (1994, pp. 78– 79).

Sin embargo, profundizar en el mensaje de la obra, es una tarea que requiere esfuerzo y que queda condicionada por las actitudes del receptor —el director— por sus conocimientos previos, por su cultura y sistema social y por su capacidad analítica de reconocer los propósitos de la fuente.¹

Todas las artes tienen reglas propias, la ópera también. Conocerlas ayuda a transmitir la expresión que emerge de la obra, mediante el uso de su creatividad y de las estrategias adecuadas (García, 2013). Profundizar en el menaje de la obra es buscar su sentido, comprender sus reglas —elementos,

1 Ver el modelo de Comunicación de David K. Berlo.



estructura, tratamiento, contenido, código²— nos concede acercarnos al origen de la fuente y permite que las reglas propuestas en la escenificación operística tengan sentido. Ibáñez y Pozo aseguran que, cuando logran establecerse significados con sentido, la ópera puede expresar cosas insospechadas (2008, p. 188).

Una vez conocido el enunciado de la obra primigenia, el director puede comenzar con la configuración del personaje, “microcosmos del contorno”, así como con la configuración de la puesta en escena, “macrocosmos del contexto” (Hormigón, 2002, pp. 197–208). Es decir, puede formular una lectura propia y contemporánea. Esto no significa una actualización de la ópera en el sentido de colocarla necesariamente en el tiempo del espectador, termino bastante criticado por Gerard Mortier pues, en su opinión, un compositor es tan actual como lo fue en su tiempo porque habla de nuestras cosas de hoy, incluso, según Mortier, en doscientos años seguirán siendo estos músicos tan actuales como ahora (2012). Aunado a ello Hormigón asegura que muchas veces el contexto en el que está situada la obra tiene un valor imprescindible para su desarrollo y extraerlas de su contexto podría tener un resultado forzado, superficial, e incluso, banal. Se trata más bien de buscar la analogía de la obra con nuestra contemporaneidad, lo que implica un proceso de mayor hondura, manteniendo el máximo respeto a la obra original, de manera que todo cuanto sea mostrado en el escenario —así como las supresiones y adiciones— busquen la profundización de esta (2014, pp. 32–35).

En ese mismo sentido, Puertas y Radigales, expresan que el director necesita hacer comprensible la ópera hoy, lo que requiere un esfuerzo y reflexión (2016, pp. 119–221). Actualizar la obra por consiguiente, tiene un sentido que va más allá del contexto histórico propuesto en la escena, va más allá de la tecnología empleada o de la contemporaneidad de los personajes, tiene que ver con la cercanía del mensaje al espectador, con el tema y con el contenido implícito en la ópera, transmitido al público. Para ello, afirma Matabosch, se debe decodificar la obra y dotarla de sentido, evitando exhibicionismos gratuitos inútiles para la obra (2010) o como lo de-

2 Teoría de la comunicación de Berlo.



nuncia Felsenstein, “imágenes cautivadoras”, pero vacías de sentido (1994, pp. 78- 79).

De la misma manera que puede surgir una lectura contemporánea del texto puede surgir una lectura alejada de la idea primigenia, cuando el director busca con mayor fervor plantear sus ideas más allá de la temática propuesta. También puede surgir una lectura derivada del texto, en el que el director expresa sus ideas partiendo de un mensaje concreto de la temática. Para el espectador, sin embargo, el mensaje tendrá sentido cuando sensitivamente los elementos dispuestos en el escenario logren transmitirle un mensaje. De esta manera Wagner afirma en un de sus últimos escritos “Sólo [sic] cuando ojo y oído puedan afirmar recíprocamente su visión, aparecerá la entidad artística” (citado en Benedict, 2010, p. 13).

De forma que, cuando la palabra y la música encuentran el equilibrio y se genera de ahí el ritmo escénico, el gesto teatral, la imagen; cuando el director logre relacionar la palabra poética en la evocación musical y cuando los múltiples componentes escénicos —la música, la literatura, la poesía, el canto, la danza, la escenografía— logran armonizarse, se crea del espectáculo operístico una fascinante experiencia dramática (Zedda, 2007, p. 42-44).

TIEMPO Y ESTRUCTURA DRAMÁTICA MUSICAL

Como siguiente punto de nuestro análisis, se encuentra el estudio del tiempo y la estructura dramática musical. Al tener un enfoque en el trabajo escénico, somos conscientes que los conceptos implicados en la investigación necesitan de una delimitación en los términos que abordaremos a lo largo del proyecto, por lo que lejos de afrontar cuestiones de tiempo o ritmo musical, nos centraremos en conceptos que atañen a la labor escénica, siendo este el centro de nuestra investigación. De esta forma nos adentraremos en primer lugar en cuestiones del tiempo argumental —el encontrado en el libreto— y el tiempo escénico —propuesto por el director— lo que da pie al tema de la distancia temporal. En un segundo momento tocaremos la estructura dramática que involucra actos, escenas y sucesos —conocidas como secuencias— y veremos de qué manera el director opta



por la homogeneidad, generando nexos entre estos fragmentos dramáticos, o por el contrario busca la discontinuidad, proponiendo pausas. Finalmente expondremos las distintas posibilidades que ofrece el tiempo teatral –la relación del tiempo dramático y el escénico– del que surge un tiempo de resumen (acelerado), un tiempo dilatado (ralentizado) o un tiempo real (en una estética estilística naturalista) para poder relacionarlo posteriormente con la estructura musical de la ópera –que involucra las tipologías orquestales y las tipologías cantadas– como lo iremos detallando a continuación.

La ópera, en tanto es drama-musicalizado, está inscrito dentro de unos parámetros temporales. Ya desde los primeros momentos de la obra, el espectador reconoce un contexto temporal, de manera que logra ubicarse en una época determinada, que bien puede corresponder, o no, a la localización temporal planteada por el libreto. De esta manera el espectador queda inscrito en una contextualización que le permite ubicarse temporalmente en la peripecia. García Barrientos nombra a este concepto distancia temporal y expone tres posibles formas de encontrarlas en escena: la *distancia simple*, es decir, localizada en un tiempo real y puede ser en retrospectiva (drama histórico), con distancia cero (drama contemporáneo) o en prospectiva (drama futurario). También puede ser *compleja*, es decir, busca la combinación de dos o más tiempos, bien de manera consecutiva –de forma policrónica– o bien de manera simultánea –superponiéndose ambos tiempos. Finalmente la distancia temporal puede ser ucrónica, a la que llama también *infinita*, la ilocalizable en el tiempo real histórico (2017, pp. 96-98). Esto implica una decisión escénica que puede ser tomada del libreto, o puede emplear otro u otros tiempos, alejándose de sus fuente original. Sea cual fuere la decisión tomada por el director, el resto de los componentes escénicos –la plástica, la escenografía, la interpretación, la propuesta de personajes– serán condicionados por estas primeras disposiciones temporales, de modo que esta elección constituye un elemento cardinal en el trabajo del director. Sin esta primera definición temporal, se expone a la incompreensión de la puesta en escena, ya que el uso de varias referencias temporales, como lo plantea Ubersfeld, conduce a la ilegibilidad del planteamiento escénico (1997, pp. 258-263).



Así como en las obras de teatro textual, la estructura de la ópera suele tener una división, en actos o cuadros –variando de una a otra ópera– en estas largas secuencias, como las nombra Ubersfeld, suele haber un cambio de espacio y de tiempo, ayudan a crear unidad aunque en puntos clave son interrumpidas obteniendo la discontinuidad en la acción. Otro tipo de secuencias son las medianas, marcadas por entradas y salidas de personajes –que en varios casos implica un cambio de escena. En ellas al igual que en las grandes secuencias, puede reconocerse un tiempo de partida, de desarrollo de la acción y de llegada. En las microsecuencias, por el contrario, la articulaciones son casi imperceptibles, sin embargo son las que dan el ritmo³ a la escena (Ubersfeld, 1989, pp. 160-168). El director, haciendo uso de diversos mecanismos, puede hacer sentir el paso del tiempo entre las secuencias a través de distintos signos directos: diálogos, letreros, súper títulos o, con signos indirectos: cambios de vestuario, escenográficos o de interpretación; de la misma manera puede conseguir la sensación de *homogeneidad* –uniendo estos fragmentos con transiciones– o la sensación de *discontinuidad*, haciendo sentir la duración ficcional por medio de cortes visibles: pausas, apagones y caídas de telón (Ubersfeld, 1997, pp. 244-248). Otro elemento temporal que permite señalar el avance del tiempo argumental en la puesta en escena es la frecuencia. García Barrientos la define como la repetición bien de una palabra, una réplica, un diálogo, un color, un gesto, una situación o estructura, ya sea de manera idéntica o con alguna variación que permite el reconocimiento por parte del espectador, del paso temporal en la puesta en escena (2017, p. 84).

El género operístico, por su dualidad de escena y música, además de tener una estructura dramática como en el teatro textual, tiene una estructura musical, diferenciándose así del arte puramente dramático. La música no sólo rige el tiempo de la puesta en escena –subrayando momentos a través de diversas formas como: interrupciones, tempos lentos o rápidos, acentuando cambios, colocando ritmos inesperados (Greenwald, 2014, p. 303)– sino que es un elemento esencial y activo, que potencia emociones,

3 Fischer-Lichte define como rimo escénico a la relación entre corporalidad, espacialidad y sonoridad (2011, pp. 269-270).



introduce conflictos, revela el interior del personaje, dicta acciones y señala su intensidad, coloca acentos, da carácter a la escena y hace avanzar la acción dramática a través de los fragmentos musicales (Egea, 2012, pp. 61-63). Es por ello que en nuestro análisis consideramos que en la ópera, el tiempo y la estructura dramática musical van indiscutiblemente unidas.

Según el diccionario de Música de Harvard, encontramos que la ópera está compuesta por números simples, es decir, por piezas separadas como las arias, duetos y ensambles, intercalados con recitativos o diálogo hablado (Apel, 1947). Esto atañe directamente a nuestro estudio en el sentido de que el personaje se expresa mediante estos fragmentos, como lo plantea Egea, en el que tiempo, se ve condicionado según la estructura musical de manera que puede extenderse, agilizarse, ir en tiempo real o yuxtaponerse (2012, p. 85). La música en la ópera también impera sobre el tiempo debido a la voz cantada, creándose una lógica nueva, su verosimilitud no recae en la búsqueda de la mimesis, sino en dar a cada evento la longitud adecuada, que según el principio aristotélico, consiste en expresar una emoción, de forma proporcional a la intensidad de esta, por lo tanto, si una experiencia emocional es importante, se debe tomar el tiempo necesario para expresarla (Greenwald, 2014, pp. 193- 194). Y finalmente, porque la música crea una temporalidad fuera de la lógica del lenguaje orgánico hablado, con el uso constante del melisma⁴ (Egea, 2012, p. 86).

El *tiempo teatral*, es decir, el tiempo que resulta de la relación entre el *tiempo argumental o dramático* —que corresponde a la ficción de los sucesos— y el *tiempo escénico* —el real vivido por espectadores y actores— puede presentarse de distintas maneras en la puesta en escena como lo plantea Pavis: Si el tiempo dramático es mayor que el tiempo escénico se genera un tiempo de resumen (en breves minutos acontece un marcado avance temporal); Si existe una coincidencia entre el tiempo dramático y el escénico, se genera una estética estilística naturalista; o bien si se presenta un tiempo dramático menor que el escénico, da como resultado un tiempo dilatado o de ralentización (1989, pp. 477-478), este último suele ser más frecuen-

4 La RAE define al melisma como al grupo de notas sucesivas que forman un neu-ma o adorno sobre una misma vocal.



te en la ópera que en el teatro de texto, ya que la música necesita tiempo para despegar, su impacto se crea a través del desarrollo y mientras la música se toma el tiempo que necesita, la acción dramática se detiene (Knapp, 1985). Greenwald opina que estos momentos de interrupción de la acción y expansión del tiempo, son un fenómeno de transición del personaje, en el que, de una expresión con lenguaje inteligible, pasa a otra con lenguaje ininteligible, aunque armonioso, como si fueran arrancados de su tiempo normal de acción y fueran movidos a otra dimensión temporal, paralela a su realidad (2014, pp. 193- 194).

Este tiempo teatral, se relaciona directamente con los números musicales que conforman la ópera, tanto en las tipologías cantadas como en las tipologías orquestales –apelando a la división propuesta por Radigales (2017, pp. 37-43). De manera que en estos fragmentos podemos encontrar la *ralentización*, que incluso puede llegar a la *detención temporal* –frecuentemente encontrado en las arias y en algunos ensambles–; el tiempo de *resumen*, el cual marca un tiempo más acelerado –recurrente en la escenificación de los números orquestales–; y el tiempo que pertenece a una *estilística estilista naturalista*, cercano a nuestra cotidianidad –propio de los recitativos o, en su caso, diálogos hablados, aunque no de manera exclusiva. Añadimos, a estos tiempos teatrales, la *yuxtaposición* –término extraído de Egea (2012)– y se trata de la simultaneidad de expresiones y pensamientos de diversos personajes al mismo tiempo, siendo un recurso inteligible gracias a la composición musical; este elemento lo encontramos frecuentemente en los ensambles (pp. 80-90). A continuación iremos detallando los números musicales recientemente expuestos.

Dentro de las tipologías cantadas encontramos, en primer lugar, las arias, un solo vocal, acompañado con música, recurrentes en todas las óperas excepto en las del periodo wagneriano (Apel, 1947); Las arias son “el solo por excelencia” debido al lucimiento de la voz, por lo que se vuelven uno de los momentos más esperados de la representación y llegan a existir hasta una docena en cada ópera (Puertas y Radigales, 2016, p. 223). Como lo hemos señalando, en estos fragmentos musicales es común la ralentización o incluso la detención temporal, esto tiene una explicación dramática y una musical. La primera porque durante estos fragmentos se desarrolla



el rol de los personajes, a través de estos números vamos conociendo su personalidad, carácter e intenciones. Knapp (1985), propone que estos momentos son aprovechados para expresar la emoción de cada rol (como el odio, el amor, la rabia, los celos, la lástima), permitiendo una detención temporal. Por el otro lado la música necesita tiempo para desarrollarse. Esto genera que la partitura, de forma frecuente, permita la repetición de una misma frase o palabra, dilatando el tiempo teatral, a veces a costa de la contradicción entre lo que se ve y se dice —a manera de ejemplo (Knapp, 1985) propone el choque entre la urgencia que expresa algún personaje y la melodía que continúa encantando con su belleza. Tal es el contraste formado, que incluso la ópera ha sido nombrada como el triunfo del artificio (Puertas & Radigales, 2016, pp. 219-220).

Los concertantes o ensambles, que también forman parte de la tipología cantada, se refiere a cualquier combinación entre los cantantes (Scholes, 1952), estos pueden ser duetos, tercetos, cuartetos, quintetos, sextetos o finales de actos, también puede tratarse de un solista acompañado por el coro (Knapp, 1985). El ensamble no significa cantar simultáneamente, puede hacerse por separado, manteniendo la relación entre cada voz que expresa sentimientos diversos al mismo tiempo, generando una yuxtaposición (Egea, 2012, pp. 80-90). Los ensambles pueden ser estáticos, es decir, mantienen una ralentización o detención temporal, sobre todo cuando el ensamble resume una expresión de amor, odio, dolor o despedida, permitiendo el desarrollo de un episodio lírico; pero también pueden ser dinámicos, cuando se procura el avance en la acción argumental (Knapp, 1985).

Los fragmentos corales, también integrados dentro de los números cantados, es otra de las convenciones que la ópera ha adquirido (Knapp, 1985). El coro puede tener varias funciones dentro de la escena lírica: Como un adorno, tanto vocal como visualmente, proveyendo al espectador de una agradable escena para la vista y para el oído. También puede ser una parte integral del drama, influyendo en el curso de la acción, a veces incluso, le es otorgado el protagonismo de la obra. No siempre representan a un grupo unificado de personas, ni a una opinión colectiva o una acción determinada, algunas escenas corales constituyen multitudes que no siempre comparten los mismos intereses (Reinhard, 1970, pp. 26-27). El tiempo en



estos fragmentos se suele contraer, yuxtaponiendo las voces de sus integrantes, bien combinándolo con un avance temporal, una ralentización o incluso, mediante la detención temporal.

Finalmente dentro de la tipología cantada están los recitativos, estos fragmentos existen para explicarnos el argumento y conducirnos al aria. Al combinarse con estas, se van tejiendo los momentos de reposo y de acción en la ópera (Knapp, 1985). Estos fragmentos permiten avanzar la acción en tiempo real, tienen códigos idénticos al teatro textual y se encuentran entre el canto y la recitación, en algunas ópera se llegan, también, a dar diálogos hablados (Egea, 2012).

Los fragmentos orquestales: oberturas, preludios, intermezzos y ballet –según la clasificación de Radigales (2017)–, también presentan sus propias características temporales en escena. Al ser únicamente números instrumentales el director puede o no escenificar estos momentos. La obertura es el primer fragmento musical que se escucha en la ópera, abriendo con ella la representación. Otra manera diferente de abrir la ópera, es con el preludio, sus características son diferentes a la primera en “estructura, duración y carácter expresivo” (Radigales 2017, p. 36). En sus inicios, las oberturas buscaban ser la llamada de atención al público aún a telón cerrado; con el paso del tiempo, se les ha ido dotando de importancia, siendo común en la actualidad colocar escena desde estos primeros momentos orquestales, pese a las molestias de algunos teóricos de la ópera. Donington, por ejemplo, asegura que un director que coloca acción durante la obertura no confía realmente en lo musical, niega despectivamente el juicio del compositor con respecto a su música y priva al espectador de prepararse a recibir un mundo nuevo en la imaginación (1990, p. 12).

En los números orquestales se encuentran también los intermezzos, suelen fungir como enlace entre un acto y otro, o bien entre escenas, también en estos fragmentos el director puede optar por la escenificación o puede priorizar el fragmento musical sin acción escénica (Radigales 2017, p. 37). Finalmente, dentro de estas tipologías orquestales está el ballet; aparecen usualmente como interludios no esenciales para la trama, aunque suelen estar conectados a la obra por algún pretexto, su función es la de ofrecer una diversión, desviando la atención de la partes estrictamen-



te musicales y dramáticas; con frecuencia involucran al coro, suelen tener efectos espectaculares y, por supuesto, cuentan con lo atractivo del baile (Apel, 1947). Si bien, es uno de los elementos frecuentes en la ópera, en algunas composiciones operísticas resultan forzados, mientras que en otras se han adecuado dentro de la trama justificando la necesidad de un baile (Scholes, 1952). Dado a que en estos fragmentos orquestales, la palabra no condiciona la escena, suelen ser momentos en los que el director permite desarrollar su núcleo de convicción dramática o permite transparentar su lectura contemporánea, de manera que, según sus objetivos, puede generar un tiempo teatral de ralentización, de resumen, o mostrar un tiempo naturalista, aunado a otros juegos temporales como: la introducción de tiempos oníricos, la regresión, la detención temporal, la continuación del tiempo ficcional, la colocación del tiempo escénico –el real vivido por los espectadores– la señalización de un salto temporal, o permitir la suspensión en el tiempo.

Pese a que la música dicta sus leyes a la escena, el director puede encontrar mecanismos que permitan una continuidad en el avance temporal –bien por la acción propuesta en el escenario, bien por los cambios escenográficos, por la inclusión de figurantes o por algún otro medio– en los momentos de ralentización; o puede suceder a la inversa, ralentizar momentos en el que la música pareciera agilizar el tiempo, y esto a su vez puede hacerse de forma sutil, justificando la propuesta, o puede hacerse remarcando el artificio. De esta forma puede concluirse que un solo tiempo teatral –de resumen, el de avance naturalista, o el ralentizado– puede predominar durante toda la representación si bien así lo busca determinar el director de escena.

Para cerrar esta primera línea temática del tiempo y la estructura dramática musical, proponemos, a modo de resumen, algunas palabras y conceptos claves que serán recurrentes dentro de los análisis:

- El tiempo histórico marcado por la escena, puede coincidir o no con el libreto y se presenta de tres maneras: *simple* –drama histórico, contemporáneo o futurista–, *complejo* –combinadas dos épocas de forma sincrónica o alternadamente– e *intemporal* (ucrónico).



- La estructura dramática de la ópera en grandes, medianas y micro secuencias (*actos, escenas y sucesos*) y la señalización del paso del tiempo entre ellas, de forma directa (diálogos, sobretítulos, carteles) o indirecta (escenografía, vestuario, comportamiento).
- La sensación de homogeneidad temporal por medio de nexos (*transiciones*), o la denotación del paso temporal, o discontinuidad, señalada con *pausas*, apagones y caídas de telón.
- El tiempo teatral puede presentarse en: avance temporal, ralentización, detención, resumen, o yuxtaposición; siguiendo las pautas musicales, o contradiciéndolas en escena.
- La estructura musical que involucra tanto a las tipologías cantadas (arias, concertantes, coro, recitativos) como a las tipologías orquestales (obertura, preludio, intermezzo, ballet), presentan un tiempo teatral característico en cada uno de estos fragmentos.

ESPACIO ESCÉNICO

El drama necesita de un espacio para existir (Ubersfeld, 1989), por lo tanto la ópera —que es drama musicalizado— también. Desde el propio libreto pueden encontrarse coordenadas espaciales que permiten el desarrollo de la peripecia, sin embargo, la espacialidad sólo tiene lugar en la realización escénica (Fischer-Lichte, 2011, p. 220). En la ópera, la escenografía — como “el cuerpo visible del espacio escénico” (Martínez 2017, p. 23)— también es un elemento fundamental, ya que según Biggi (2007) la relación entre la palabra, música e imagen, distingue a la ópera de otros géneros musicales, por lo que el componente visual adquiere un valor esencial en este arte (p.153). Dentro de esta línea temática del espacio —al igual que ha ocurrido con el tiempo— nos vemos sujetos a delimitar los temas abordados y empleados en los análisis propuestos. De forma que veremos en primer lugar la escenografía como contextualización espacial de la puesta en escena —en donde entra el tema de ambiente. Gracias a que la escenografía tiene una definición física, lo que implica que tiene cualidades (en formas, texturas y colores) se logran transmitir sensaciones al espectador —adentrándonos en el tema de la atmósfera. Veremos en un siguiente momento la modi-



ficación de los espacios ficcionales marcados por la materia escenográfica –adentrándonos en el tema de las tipologías escenográficas– y las formas en cómo ocurren estas transiciones. Posteriormente pasaremos al diseño propuesto por la escenificación que puede priorizar al ambiente, al personaje o a la tesis. El siguiente planteamiento será la plástica teatral que además de la escenografía –y dentro de ella el mobiliario y utilería de planta– se compone de utilería de mano, vestuario e iluminación, como elementos que transmiten mensajes significantes al espectador. Finalmente el empleo de las estrategias estéticas estilísticas que permiten la armonía o la contradicción coherente, e incluso la falta de armonía, entre todos los elementos que forman parte de la escenificación. Estos conceptos y fundamentos, intentaremos aclararlos a lo largo de este apartado.

“La escenografía se compone de elementos corpóreos –superficies verticales–, practicables –superficies horizontales transitables–, mobiliario, suelo escenográfico, telas, utilería de planta y objetos” (Martínez, 2017, p. 44). Además brinda información útil al espectador por que le ayuda a ubicar el contexto geográfico e histórico en el que se sitúa la escena, señala los cambios del lugar de la acción y ofrece información sobre la condición social y económica de los personajes. Esto es lo que Martínez denomina *ambiente* (2017, p. 45).

El diseño escénico presenta: texturas, tamaños, colores y formas. Sobre las texturas hemos utilizado las definiciones que ofrece Martínez⁵ (2017, pp. 108–110). Las texturas pueden ser de dos tipos: visuales y táctiles. Las visuales son aquellas que no tienen volumen, sino que son puramente bidimensionales. Se pueden clasificar a su vez en: visuales decorativas, ya su mismo nombre coloca el énfasis en que decoran la superficie y la textura va subordinada a la forma, de manera que si se retira, no afecta sustancialmente a la figura; visuales espontáneas, en donde la textura y la figura forman una unidad inseparable; y visual mecánica, aquella producida por medios mecánicos como el vídeo o la fotografía. Por otra parte, las texturas táctiles son aquellas que presentan volumen, es decir tienen tridimen-

5 Las definiciones de Martínez parten de las ofrecidas por Wucius Wong (2014, pp. 119–123), aplicadas al diseño gráfico, y que Martínez interpreta en relación a la escenografía.



sionalidad. Estas a su vez, pueden subdividirse en: natural asequible, es decir, aquellos materiales que mantienen su textura real y permiten, por analogía, la experiencia sensorial del espectador; natural modificada, los materiales buscan el extrañamiento bien en la textura, en el color, en la forma o en el tamaño, de manera que el resultado se aleja de la copia de la realidad. Además, tanto las texturas visuales como las táctiles, pueden ser organizadas, mediante un parámetro idéntico y repetitivo en toda la superficie.

El color es otro de los componentes de la superficie escenográfica y también es un elemento que forma parte integral del resto de los elementos plásticos: la luz, el vestuario y la utilería. Para el color nos hemos apoyado de las teorías de Heller porque ofrece una lectura de la psicología de los colores basado en estudios sociológicos. Heller (2000) afirma que ningún color carece de significado, sin embargo, su efecto está determinado por el contexto, “por la conexión de significados” en los que los percibimos, por lo tanto, el color de una vestimenta es apreciada de forma distinta a la de una pared o al de un alimento (pp. 17-29). Todos los sentimientos y sensaciones se pueden asociar directamente con los colores, pero al conocer más sentimientos se suele atribuir a un mismo color varios significados, por ejemplo, el rojo puede ser noble, erótico o brutal. Otra particularidad del color es que entre ellos frecuentemente aparecen asociados, generando otros efectos particulares, debido a la diversidad de combinaciones que se producen, e incluso a las proporciones en las que aparecen mezclados, se generan efectos distintos. En el color, el trasfondo psicológico e histórico permiten su explicación. Dada a la especificidad de los significados que pueden producir los trece colores⁶ propuestos en la *Psicología del color, cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, remitiremos en los análisis constantemente al libro de Heller, 2000.

Martínez (noviembre, 2016) afirma que, los colores pueden producir armonía “cuando los tonos, valores y saturaciones producen una unidad grata a la vista”, por otro lado, cuando se origina un choque cromático,

6 Azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco, naranja, violeta, rosa, oro, plata, marrón y gris.



buscando resaltar la vitalidad y el dinamismo, se genera un contraste. En nuestra investigación aplicaremos la terminología siguiente con respecto al color (que se compone de tono, saturación y valor). Llamaremos *tono* a lo que habitualmente se denomina como color; la saturación se refiere al grado de pureza; y valor al de luminosidad. Con base en estas definiciones, Martínez expone seis reglas habituales con las que se puede generar armonía de color en escena y que aplicaremos a nuestro análisis de las escenificaciones:

- 1) La diversa saturación y/o valor del mismo tono que se combina bien en cualquier proporción.
- 2) Los matices análogos, los adyacentes en la rueda de color, pueden emplearse juntos en cualquier proporción.
- 3) Los colores complementarios pueden aparecer juntos pero en proporciones desiguales.
- 4) La combinación de los neutros (blancos y negro), pasteles y colores oscuros, de forma independiente entre ellos pueden aparecer juntos casi en cualquier proporción.
- 5) Los colores intensos –altamente saturados– pueden usarse con los neutros en cualquier proporción.
- 6) Puede usarse un fondo negro o blanco para unir masas más pequeñas de colores que de otra manera chocarían entre sí (serían desarmónicos).

Gracias a estas dos cualidades escenográficas: la textura y el color, la escenografía además de generar un ambiente, pueden transmitir el entendimiento emocional de la obra comunicando sensaciones al espectador, es decir, se pueden crear *atmósferas* (Martínez 2017, p. 45). Los conceptos de *ambientes* y *atmósferas* serán tratados de manera recurrente en nuestra investigación aplicándolos en los análisis de las escenificaciones.

Otro aspecto que aplicaremos en nuestro estudio es la tipología escenográfica. Esto estudia por un lado de qué se compone materialmente la escenografía y su modificación en el transcurso de la obra y por otro estudia qué espacios de la ficción va marcado esa misma escenografía. De forma que las categorías de *fija*, *semifija* y de *cambio total* hacen referencia a la materia escenográfica y las categorías de *único*, *consecutivo* o *simultáneo* al



entendimiento de los espacios de la representación por parte del espectador. La referencia a la materia del diseño y su entrada o salida del escenario hace que la escenografía pueda ser:

- 1) Escenografía fija, cuando se mantienen los mismos elementos escenográficos durante toda la obra, que aunque pueden modificarse no salen de escena.
- 2) Semi-fija, que mantiene una parte de la escenografía fija, mientras que otros elementos entran y salen de escena.
- 3) De cambio total, la escenografía es sustituida en todos sus elementos por otros nuevos.

Con la escenografía se marcan los espacios de la representación, desde ese punto de vista, para su estudio, la escenografía puede responder a tres tipologías de diseño. Estas tipologías, a su vez, dado a que representan el cambio de lugar de la acción a través del desarrollo de la obra son de:

- 1) Espacio único, sólo un lugar dentro de la acción dramática.
- 2) Espacio consecutivo, varios espacios de acción son presentados en el transcurso del tiempo de forma sucesiva.
- 4) Espacio simultáneo, se ven distintos lugares de acción al mismo tiempo.

De la relación entre las tipologías de diseño y las tres presentaciones posibles de espacio, surgen las nueve tipologías escenográficas.⁷

Las propuestas escenográficas que no son fijas implican que, dentro de la puesta en escena, existan transiciones para cambiarlas. Estas pueden ser *a vista* u *ocultas* al espectador y también pueden ser *interrumpiendo* o *sin interrumpir la acción*. Dentro de los cambio a vista el director decide que se vea el artificio, ya que la maquinaria realiza los cambios sin ocultar su uso, aunque también estos cambios pueden ser realizados por los propios actores. Si los cambios son ocultos a la vista del espectador, el director elige

7 Escenografía fija de espacio único, escenografía fija de espacio consecutivo, escenografía fija de espacio simultáneo; escenografía semifija de espacio único, escenografía semifija de espacio consecutivo, escenografía semifija de espacio simultáneo; escenografía de cambio total de espacio único, escenografía de cambio total de espacio consecutivo, escenografía de cambio total de espacio simultáneo (Martínez, 2017, pp. 51-55).



ocultar la teatralidad, aunque esto conlleva, generalmente a una interrupción temporal (Martínez, 2017, p. 55).

El diseño escenográfico puede responder a diferentes intenciones de la escenificación: si se busca destacar el lugar de la acción, la época, es decir, cuando busca detallar la contextualización espacio temporal, responde a un diseño *de ambiente*. Si, por el contrario, el espacio busca reflejar el interior de los personajes o de alguno de ellos, responde a un diseño *de personaje*. Finalmente, si la intención del director es destacar el núcleo de convicción dramática —que será explicado en el último apartado de este capítulo— a través de signos visuales que resalten el objetivo propuesto, entonces responde a un diseño *de tesis*. (Martínez, 2017, p. 81).

A lo largo de nuestro trabajo usaremos la palabra *plástica teatral*. Este concepto define la suma de todo lo visual en el espectáculo: la escenografía, utilería de planta y de mano, vestuario e iluminación (Martínez, noviembre 2016).

Las funciones que cumplen, dentro de la escenografía, el mobiliario y la utilería de planta son: situar al espectador en un contexto histórico; señalar el estatus socio económico de los personajes; forman parte de la estrategia estética y estilística propuesta por el director —la cual será explicada en párrafos posteriores—; pueden marcar espacios autónomos con respecto a la totalidad; lograr denotar el paso del tiempo; generar atmósferas; pueden enfatizar alguna idea en la representación; lograr transmitir rasgos de los personajes; pueden potenciar el movimiento escénico; en el caso de la utilería de planta, además se le puede atribuir una función metafórica, de sinécdoque y/o símbolo⁸ (Martínez, 2017, pp. 48-49).

La utilería de mano y el objeto, no solo son manipulados por los actores permitiendo la ejecución de acciones, sino que además de sus funciones prácticas, puede tener funciones simbólicas: puede ser un signo del personaje, de su actividad, o marcar relaciones entre ellos; puede tener un signi-

8 La metáfora escenográfica traslada el sentido recto de las cosas a uno figurado; La sinécdoque señala una parte por un todo; Y los símbolos trascienden el significado dentro de la obra y comunican algo de su propio mundo a los espectadores, así suelen estar vinculadas en la representación al núcleo de convicción dramática (Martínez, 2017, pp. 50-51).



ficado metafórico, pueden portar también una ideología o una concepción del mundo (Ficher-Lichte, 1999, pp. 218-222). Ubersfeld además asegura que nada de lo que se muestra en el escenario es producto de la casualidad, por consiguiente se vuelve significativo de manera que puede ser un ícono, índice o símbolo⁹. El objeto tiene rasgos distintivos que ayudan a significarlo —colores, formas, dimensiones—, su posición en el espacio, su cambio dinámico, su frecuencia y la forma en cómo es manipulado logran generar el discurso que de ellos se desprende (1997, pp. 125-163).

El vestuario también es un elemento esencial, algunos autores, como Fischer-Lichte (1999), lo colocan junto con el estudio del personaje debido a la importancia que se le otorga a la apariencia de estos; para la investigación presente, se propone también dentro del espacio porque forma parte del concepto plástico y están integradas a las estrategias estéticas estilísticas de la puesta en escena, aunque es evidente su relación directa con el personaje, ya que, a fin de cuentas, todos los elementos escénicos están relacionados los unos con los otros. El vestuario domina sobre la apariencia del actor. El traje puede portar un rol social, indicar ocasiones especiales, profesión, señalar un rol, edad, género, cultura, nacionalidad, religión, época, estado civil, jerarquía, situaciones concretas, identidad individual, estado de humor, clima, puede guardar códigos específicos y mostrar relación entre personajes. Modificar el vestuario ayuda a identificar al intérprete en distintos roles o a señalar el paso del tiempo (Fischer-Lichte, 1999, pp. 173- 185).

La luz, finalmente, cumple funciones prácticas y simbólicas. Si sólo se utiliza en su función práctica, hacer visible lo que acontece en el escenario, no es signo teatral (Ficher-Lichte, 1999, pp. 223-224). Sin embargo, su función no se limita a la de alumbrar, posee un ritmo, persigue un fin dramático, cuida los puntos de vista del espectador, varía los focos de atención, estimula la imaginación, crea espacios ilimitados (López de Antuñano, 2001, p. 133). La luz puede indicar ubicación, hora del día, estación del año, incluso con sonido y luz se podría sustituir momentáneamente a algún actor, puede revelar el carácter de los personajes, o mostrar su interior, con

9 El ícono remite directamente a algo para representarlo —un retrato— y el índice ocupa el lugar de lo que no puede ser mostrado —una corona indica un rey— (Ubersfeld, 1999, p. 133).



ella se crean atmósferas (Ficher-Lichte, 1999, pp. 226-228). La luz ayuda a enfocar un punto y luego desplazar ese enfoque, se puede modificar la dimensión espacial y facilita la relación espacio-temporal (Übersfeld, 1997, p. 106). Las unidades con las que produce significado son: intensidad, color, distribución y movimiento (Ficher-Lichte, 1999, p. 224).

Todos los elementos plásticos y visuales de la puesta en escena, más aún, todos los aspectos que afectan a la representación, responden a las estrategias estéticas y estilísticas planteadas por el director y el escenógrafo (Martínez, 2017, p. 62). Una de las primeras decisiones que deben tomar es la definición del objetivo de la escenificación, es decir, lo que quiere transmitir al espectador: “reflexión, embelesar para emocionar, o generar una experiencia sensorial, entretener, contar una historia”, lo que conlleva la elección de las estrategias estéticas de la representación. Por otro lado, la táctica para conseguirlo o las herramientas que el creador usa para alcanzar su fin, son conocidas como estrategias estilísticas (Martínez, 2017, p. 58). Para su diferenciación Jara Martínez propone cinco estrategias estéticas: La realista, como búsqueda de la mimesis, es el intento por abrazar la coherencia entre lo real y lo representado, creando una ilusión de realidad; la narrativa, que con pocos signos escenográficos nos ubica en el espacio, tiene más un objetivo locativo; la teatral, donde se evidencia la representación, el espectador es consciente de estar en el teatro; la abstracta, sin referencia en alguna realidad conocida, tanto los objetos como la utilería están descontextualizados; y, finalmente, la de realización escénica, que nace de lo performativo, la acción sucede en realidad, deja de representar el mundo y pasa a ser presente. Por el otro lado, como estrategias estilísticas, propone: La simplificada, la poética, la esteticista, la simbólica y la expresionista. La unión de ambas, estéticas y estilísticas, buscan generar el objetivo de la escenificación en el espectador. Debido a la amplitud del tema y a la hondura del mismo, se remite directamente a la fuente primaria de donde son tomados estos conceptos, el *Manual del espacio escénico, Terminología, fundamentos y proceso creativo*, de Martínez (2017).¹⁰

10 Véase el tema de las estrategias estético estilísticas en Martínez, 2017, de la página 57 a la 82.



Cuando todos los grupos sígnicos de la puesta en escena están inscritos dentro de una misma estrategia estética estilística, se genera una armonía en la puesta en escena; sin embargo, si alguno de los grupos al completo o incluso algunos signos concretos dentro de los mismos, contradicen la estrategia empleada, pero esa contradicción es justificada por la propuesta e intenciones del director (ya que el público asume algo del núcleo de convicción dramática u objetivo de la escenificación), entonces se forma una contradicción coherente (Martínez, 2017, p. 82). Por el contrario, si el espectador no le da un sentido a esta contradicción, y de manera evidente los elementos plásticos no forman parte de la misma estrategia estética estilística, incluso pudiendo parecer que es fruto del azar, entonces no se genera armonía.

Para concluir esta segunda línea temática referente al espacio, las palabras y conceptos claves que serán recurrentes dentro de los análisis propuestos con respecto a la escenografía son:

- La escenografía, como contexto espacial y temporal en la puesta en escena, genera *el ambiente*.
- Entre sus cualidades posee forma,¹¹ texturas,¹² y color¹³. Estas cualidades transmiten sensaciones y generan la *atmósfera*.
- Su definición física incluye: elementos corpóreos, practicables, mobiliario, suelo escenográfico, telas, utilería de planta y objetos.
- El diseño escenográfico responde a tres tipologías—fijas, semifijas y de cambio total— y tres espacios de representación —espacio único, simultáneo y consecutivo— de la combinación de ellas se forman las tipologías escenográficas. Las transiciones efectuadas, pueden hacerse fuera de vista o a vista; y generando o no una interrupción en la escenificación. Los cambios de la escenografía pueden realizarse mediante la maquinaria, mediante los actores o incluso con ambos.

11 Dentro de la forma de los objetos debemos tomar en cuenta: tamaño, figura, relación entre objetos y posición en el espacio.

12 Las texturas pueden ser visuales: decorativas, espontánea o mecánica; y táctiles: naturales asequibles o natural modificada. Todas pueden usar la repetición, generando además una textura organizada.

13 Como hemos explicado, aplicaremos siete reglas para organizar colores en relación a su armonía o ausencia de la misma.



- Según el objetivo de la escenificación, el diseño puede acentuar el contexto, buscando una escenografía *de ambiente*; puede denotar el interior del personaje, con una escenografía *de personaje*; o puede hacer énfasis de algún aspecto de la representación, priorizando el núcleo de convicción dramática, con una escenografía *de tesis*.
- La plástica escénica, además de estar integrada por la escenografía – dentro de la que se concibe el mobiliario y la utilería de planta–, también está formada por la utilería de mano, el vestuario, la caracterización y la iluminación.
- Las estrategias estéticas –realista, narrativa, teatral, abstracta o de realización escénica– y estilísticas –simplificada, poética, esteticista, simbólica o expresionista–, obedecen al objetivo de la propuesta escénica y al núcleo de convicción dramática. Cuando la puesta en escena responde a una misma estrategia estética estilística de manera lógica, se produce armonía, si por el contrario, alguna se contradice pero no de manera azarosa sino a favor comunicar alguna cosa con ello al espectador, entonces se crea una contradicción coherente.¹⁴

INTERPRETACIÓN

El actor es el centro de toda representación, en torno a ellos gira el resto de los códigos visuales: el maquillaje, la máscara y el vestuario, le pertenecen a su cuerpo; la escenografía, los objetos, la iluminación, a sus movimientos (Ubersfeld, 1997, p. 170). Por lo tanto, nuestro siguiente punto temático pretende adentrarse en el actor operístico. Al igual que en los anteriores temas, debemos limitar el contenido implícito en estas líneas, para poder abordarlo posteriormente en los análisis, debido a ello, queda fuera de nuestro propósito adentrarnos en los aspectos musicales que involucran al cantante, como las técnicas vocales o la división de tesituras. De esta forma introduciremos brevemente lo que implica un artista de esta índole. Posteriormente nos adentraremos dentro de los arquetipos de los personajes y el arco del rol principal. Propondremos una clasificación de los estilos interpretativos encontrados comúnmente en la ópera, e intentaremos ca-

14 Véase para profundizar sobre todos estos conceptos del espacio, Martínez (2017).



tegorizar el trabajo que se realiza con el coro y con los figurantes, siempre en relación a la acción escénica, como lo iremos detallando a continuación:

El papel del cantante operístico es complejo, según Reinhard (1970, pp. 23–26) debe cuidar la precisión de sus entradas musicales, proyectar la voz en los grandes teatros de ópera, cuidar la dicción, además de atender a las demandas vocales de cada composición, seguir a la orquesta, estar atentos a las instrucciones del director concertador, escuchar la música, mantener la relación con sus compañeros, expresar las emociones de su personaje y ejecutar la acción que le corresponde sobre el escenario. Knapp (1985, pp. 82–83) agrega que deben ser capaces de organizar una frase, tener un estilo musical, contar con líneas melódicas, poseer intensidad emocional, habilidad para cantar en diversos idiomas, asumir diferentes roles en poco tiempo, sobre el escenario deben dejar de pensar en la partitura e interpretar su papel. Todo ello le convierte en un “actor de ópera”, “artista de ópera”, “cantante-actor” “cantante escénico”, “cantante de ópera” —términos encontrados en (Egea, 2015, pp. 44–46)—, o, según Araiza, “cantante pensador” (Paul, 2010, p. 5).

No obstante, ellos también están al servicio del drama, por consiguiente, de los personajes que les toca interpretar (extraídos desde la propia partitura, originadas desde el libretista y el compositor). Christopher Vogler, en *El viaje del escritor* (2002) asegura que desde tiempos antiguos, se repiten modelos de personalidad que se han ido heredando, dando como consecuencia “arquetipos” “que emanan del inconsciente colectivo” de donde brotan también todos los mitos (p. 60). Los más comunes y a los cuales remitirá constantemente Vogler son siete. El primero es *el héroe*, “aquel capaz de trascender los límites y las ilusiones del ego” (p. 65); poseen cualidades con las que todos podemos identificarnos, llevan al final un crecimiento, son quienes tienen el mayor peso en la acción y los que realizan el sacrificio personal; los hay de muy diversos tipos, desde los que desean o no ser héroes, hasta los mismos antihéroes, en el sentido de encontrarse fuera de la ley. El segundo arquetipo es *el mentor*, son las figuras que ayudan al héroe guiándole en su camino, también los hay de muy diversos tipos —maestros, progenitores, viejos, entrenadores, pueden ser oscuros, chamanes, cómicos— y les proporcionan a los héroes un don o una ayuda para



lograr sus objetivos. El tercero, *el guardián del umbral*, son figuras que funcionan como obstáculos, aunque pueden ser convertidos en aliados, no son los antagonistas principales, su función es la de poner a prueba al héroe. El cuarto arquetipo, *el heraldo*, “plantean desafíos y anuncian la llegada de un cambio significativo” (p. 91) —puede tratarse de una persona, una fuerza, una idea, un mapa, una ensoñación, una figura onírica— y puede a su vez servir al villano, ser neutro o ser una figura positiva para el héroe. El quinto, *la figura cambiante*, son aquellos personajes que “cambian su aspecto, humor, talante, o estado de ánimo” (p. 94), de forma que el héroe no siempre puede interpretarlos y pueden ser representados en varios modos —ogros, brujas, hechiceros o personas del sexo opuesto al héroe, la mujer o el hombre fatal. El sexto es *la sombra*, es decir el villano, los enemigos, los antagonistas, aquellos personajes del lado oscuro y pueden ser monstruos, demonios, pero también pueden estar humanizados. El séptimo y último arquetipo propuesto es *el embaucador*, dan “alivio cómico” a la peripecia, con “travesuras, accidentes, deslices” (pp. 106-107), por lo general son bufones, payasos y cómicos. Todos estos arquetipos son flexibles y permiten entender “la función que desempeña un personaje en un momento dado de la acción” (p. 109).

El personaje transita por un proceso, *arco*, desde el principio hasta el final de su peripecia, sin embargo, Vogler (2002, pp. 24-25) asegura que en cada acto hay a su vez un principio, un desarrollo y un desenlace y, por consiguiente, un clímax propio. Así cada acto acerca al personaje a su objetivo final. Según su esquema, durante el primer acto son frecuentes cinco etapas: “el mundo ordinario, la llamada a la aventura, el rechazo a la llamada, el encuentro con el mentor y la travesía del primer umbral” (pp. 47- 51). En el segundo acto propone cuatro posibles etapas: “Las pruebas, los aliados, los enemigos; la aproximación a la caverna más profunda; la odisea o el calvario y la recompensa” (pp. 51-55). Y para el tercer acto propone otras tres etapas: “El camino de regreso, la resurrección, y el retorno con el elixir” (p. 55-57). Estos aspectos, que aunque no siempre se dan en ese orden, o no se llegan a encontrar todos obligatoriamente en los libretos, son de utilidad para ubicar el carácter y rol del personaje, así como para comprender su tránsito a través de la peripecia.



Teniendo en cuenta el papel que debe desempeñar un cantante escénico y el arco por el que transita el héroe o protagonista (que desarrollaremos en cada uno de los análisis), pasamos del personaje literario (encontrado en el libreto) al personaje escénico (aquel que cobra vida solo durante la representación), que parte de la lectura contemporánea, unido a su personaje literario por analogías, hablando al espectador de hoy, y que se ve configurado por núcleo de convicción dramática (Hoyo, 2014).

Para esto, buscamos adentrarnos en las propuestas de interpretación empleadas con más frecuencia en la ópera. Debido a que no hemos encontrado una clasificación que permita introducirnos en los estilos interpretativos recurrentes en este tipo de arte, pese a que algunas técnicas de interpretación se han aplicado al género operístico, como las de Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin, ampliamente estudiados por Egea (2015 b) o incluso, la basta investigación de técnicas y métodos actorales para el arte dramático que surgen sobre todo a partir de finales del siglos XIX,¹⁵ no existe una teoría escrita que permita acercarnos a los estilos interpretati-

15 Con respecto a las técnicas más importantes aplicadas a la interpretación del arte dramático, a partir del naturalismo que propone el duque de Meiningen, seguido por el director André Antoine y continuado por Stanislavski —cuando menos en la primera etapa, ya que hacia los últimos años propuso su método de las acciones físicas—, se da pie a otras técnicas interpretativas como la biomecánica de Meyerhold; la técnica de Michael Chéjov en la que coloca “el imaginario como fuente creativa para la construcción del personaje (Ruiz, 2008, p. 36), el método de Lee Strasberg, basado en tomar la propia experiencia de vida como recurso creativo; el de Adler, cuyos ejes son “el estudio sociológico del texto, la imaginación creativa y la acción” (Ruiz, 2008, p.39); el de Meisner, con fundamentos en el instinto emocional y el contacto “momento a momento con el compañero de escena” (Ruiz, 2008p. 39); O los que proponen el valor del cuerpo como fuente expresiva: Jacques Copeau, que además de involucrar el estudio del texto, incluye la expresión corporal con la eutritmia de Dalcroze y la gimnasia natural de Hébert; la de Decroux y su disciplina mimo corporal; o la de Jacques Lecoq, en el que prima el juego corporal de la interpretación y la libertad para el desarrollo de la imaginación. Citamos también el legado, no específicamente de una técnica, pero sí de un estilo con una clara influencia en el teatro contemporáneo, de Artaud y el teatro de la crueldad, Brecht y el distanciamiento (el *Verfremdung* y el *gestus social*, precedido por el expresionismo y el teatro político de Piscator); Augusto Boal y el teatro del oprimido; Jerzy Grotowski y el teatro pobre y Eugenio Barba, cuyo trabajo enfatiza la utilización extra cotidiana del cuerpo y la voz (véase de Borja Ruiz, 2008, *El arte del actor en el siglo xx*).



vos empleados con mayor frecuencia en la ópera, lo que dificulta su estudio. Es por ello que para poder concretar nuestro análisis en relación a la línea interpretativa, proponemos cinco estilos, comúnmente encontrados en la escena lírica, como una manera de analizar la interpretación bajo parámetros unificados.

El primer estilo de nuestra clasificación es *la orgánica*, la segunda es *la farsesca* —sobre todo encontrada en los géneros bufos—, la tercera es una interpretación basada en la *estética visual*, la cuarta se basa en el *estereotipo* y la quinta es la *concertina*, cuando el cantante nos acerca más al concierto que a la representación. Aún así también es posible la mezcla de uno o varios estilos dentro de la misma ópera, bien porque cada cantante trabaja con una interpretación propia, bien queriendo destacar a personajes serios de los cómicos dentro de las mismas puestas en escena, o bien por querer resaltar los momentos serios de los momentos que buscan la risa. Para explicar estos estilos interpretativos, proponemos la tabla 1, en la página siguiente, que muestra la diferencia entre ellos, desde el objetivo que persiguen, el ritmo que emplean, las acciones que ejecutan, la gestualidad que les caracteriza, la expresividad que tienen, el movimiento que realizan, la relación con sus compañeros de escena y la relación con el público.

Como Ubersfeld (1997) bien expresa, el trabajo del actor consiste en la construcción de rasgos distintivos que, junto con el director, consideran necesarios para asumir el discurso y ejecutar las acciones requeridas. Este trabajo puede partir bien de los rasgos y la fisicidad propia del intérprete, incluso podría dejar a un lado al personaje y mostrarse él mismo, o bien, puede crearse artificialmente (1997, pp. 180-188). De esta forma, el primer estilo propuesto es el orgánico, que puede tener una relación con lo naturalista, aunque en la ópera, los textos al ser cantados, responden a una lógica particular. Snowman (2012, p. 297) dice que la voz cantada en ópera conlleva emociones desbordadas en todo su volumen, alcanzando dimensiones gigantescas, por momentos llegando casi al estallido, por lo que los sonidos que van acompañados de un significado, no solo son evidentes sino exagerados. Sin embargo, es posible que mantengan una relación estrecha con la mimesis, sin llegar realmente a participar de ella, sin embargo, sí buscan una organicidad, las acciones y las expresiones propias de su



	Orgánica	Farsesca	Estética	Estereotipada	Concertina
Objetivo	Busca la credibilidad	Busca divertir	Busca la integración con la plástica escénica	Busca mostrar	Buscan priorizar el canto
Ritmo	Acorde a los sucesos y a la música	Dinámico	Ralentizado	Con tendencias al estatismo	Estático
Acción	Miméticas a la realidad y con un "hilo de la acción"	Desarrollan el juego escénico, la exageración, el dinamismo	Alejadas de la realidad, cercanas a la pantomima	Clichés	Cantar
Gestualidad	Relacionada con el personaje de manera natural	Relacionada con el personaje de manera exagerada	Relacionada con lo escultórico, estilizada	Transita entre el personaje y el cantante, convenciones heredadas	Relacionadas con el cantante
Expresividad	Naturalista	Acentuada, caricaturesca	Distanciada y Signica	Impuesta	Acrecentada
Movimiento	Cotidianos	Grandilocuentes	Coreografiados, cuidando su relación con el espacio y resto de elementos visuales	Basado en patrones	Estáticos o escasos
Relación con el compañero de escena	Compañerismo, cercanía, escucha activa	Compañerismo, escucha activa Reacción engrandecida	Compañerismo, distante, escucha activa	Relación aparente	Sin relación, o relación distante
Relación con el público	Cuarta pared	Evidencian su presencia como cómplices	Ven al público de forma velada	Evidencian su presencia como público teatral	Evidencian su presencia como público de concierto

Tabla 7. Los diferentes estilos interpretativos encontrados en la Ópera de Bellas Artes



personaje presentan una lógica coherente, justificada, en acción-reacción, con un “hilo conductor” guiados por “un subtexto”¹⁶ tanto en los fragmentos cantados como en los orquestales, con una relación verosímil entre ellos, procurando la escucha activa. El espectador puede empatizar con los personajes ya que el director buscan sobre todo la credibilidad, un trabajo ya buscado por el cantante-actor Chaliapin basado en la “organicidad y una fusión entre canto, expresividad y texto” (Egea, 2015, p.290).

La segunda línea interpretativa va en relación a la farsa, en donde los gestos son agrandados, buscando una expresividad remarcada, con el fin, casi siempre, de provocar la risa, destacar lo cómico, lo caricaturesco, lo dinámico, lo gracioso o lo bufo. El público se vuelve su cómplice, su presencia no es ignorada. La lógica de las acciones no se sustentan en la mimesis de la realidad, sino en el juego escénico, por lo que entre ellos se mantiene una escucha activa, en una relación de acción y reacción crecida. Un estilo que posiblemente sea heredado de la comedia satírica, del circo romano, de los carnavales medievales, acentuando el humor y en algunos momentos, los gestos grotescos para destacar los defectos humanos o burlarse de las costumbres de la sociedad.

La tercera línea interpretativa propuesta camina por la senda de lo estético dentro de la plástica visual. Sus bases surgen partiendo de la imagen. El movimiento, los desplazamientos, el gesto, la expresión, producen extrañeza y distanciamiento. El artista forma parte de todo el concepto estético propuesto tanto en apariencia como en comportamiento. Un referencia internacional a este tipo de trabajo es Robert Wilson, en algunas críticas a sus trabajos, logramos acercarnos a su propuesta con los actores: la importancia de la apariencia física, la codificación de gestos, acciones cercanas a la pantomima, movimientos coreográficos y lentitud en los desplazamientos (López de Antuñano, 2004) también se habla sobre control del cuerpo, la elegancia, la ocupación del actor en el espacio, el constante lenguaje sígnico, y el apoyo siempre de la plástica (López de Antuñano, 2001b). Wilson busca que los actores no impongan sus ideas al público, ni sus emociones, ni sus sentimientos, al respecto él mismo dice:

16 Conceptos propuestos por Stanislavski, encontrados en Egea (2015b, p. 341).



El actor es un instrumento de escuchar y ver, si hace un gesto es una cosa que vemos, si dice un texto es una cosa que escuchamos, y lo que vemos no se relaciona con lo que sentimos, con lo que escuchamos, o puede que sí, pero lo que vemos es coreografiado de una manera formal y es independiente de lo que sentimos y escuchamos. Cuando un actor interpreta un texto se convierte en algo demasiado complicado para el público, es por ello que el teatro en el que creo no tiene nada que ver con el resto de la historia del teatro. (Wilson citado por Torres, 1985, 23 de mayo)

Otro estilo que puede ser reconocible es lo estereotipado, esta palabra viene del griego *stere*, que significa “sólido, o cuerpo sólido” y *Tipo*, viene de la presión que se ejerce al mecanografiar con una máquina de escribir, de forma que esta palabra comienza a utilizarse en Francia, para referirse a las primeras imprentas; el verbo estereotipar se refería, por consiguiente, a la impresión que se hacían en estas planchas, de igual manera, la palabra cliché, es sacada del sonido producido por los golpes de tinta sobre el metal (Bogart, 2013, p.106). Este concepto comienza a tener una connotación poco favorable en el arte a partir del siglo XIX, por su connotación de “modelo rígido” (Bogart, 2013, p.106). Anne Bogart (2013), por otra parte, define esta palabra como “solidez” y hacen referencia a formas heredadas, a las que se les puede dar cuerpo y avivar (p. 107), ella misma cuestiona la continua búsqueda de la originalidad e innovación, considerando la posibilidad de hacer uso de la herencia que recibimos, así mismo considera que los estereotipos sólo pueden ser abusivos “si se aceptan ciegamente y no se cuestionan”, solo pueden ser peligrosos “si no se enciende un fuego bajo ellos” y solo pueden ser negativos por los prejuicios que se han creado en torno a su uso (p. 110). Adentrándonos a las características encontradas en este estilo, quizá como el punto desencadenante de todo, es la elección por mostrar más que ver. Donnellan (2015) afirma que “se puede mostrar o ver, pero nunca ambas cosas” al mostrar se quiere garantizar que el público entienda los sentimientos por los que pasa el personaje, dando pie al subrayado y a la exhibición, asegurando que el espectador reciba la historia claramente, “*ver* trata de la diana, *mostrar* trata de mí”, por lo tanto mostrar es apariencia (p. 74), lo que lleva a movimientos impostados, a veces vacíos o carentes de fuerza y basados en patrones.



La quinta, y última línea interpretativa, busca priorizar el canto y la voz por sobre el drama. El cantante se presenta desde su identidad, haciendo a un lado al personaje, recordando al espectador la importancia de la voz, suelen buscar el estatismo y la frontalidad, cercano al evento de un concierto. Se produce poca relación entre los personajes y se concentran más en la transmisión al espectador, a veces marcan la música con el cuerpo, destacadamente con las manos; los movimientos no obedecen a una situación dramática sino a los impulsos musicales de la melodía.

Además de los solistas, se encuentra el coro de la ópera como herencia de la tragedia griega. Está compuesto por personajes que representan una comunidad de ciudadanos o de víctimas (Ubersfeld, 2002, p. 28- 29). Son pocos los compositores que han ignorado el papel del coro, en general han sido un elemento importante en la ópera, se han servido de él para darle color y fondo a la obra, incluso hay compositores que han destacado realmente su papel. Podría resumirse la función del coro en tres puntos: primero, como participantes; segundo, como comentaristas y tercero, como fondo de la acción. Sin embargo, cuando no forman parte de la acción ni del drama, sino que son colocadas únicamente con fines musicales, es todo un reto para el director de escena sostener esas escenas multitudinarias (Knapp, 1985).

Al igual que el trabajo de los solistas, el trabajo del cantante de coro consiste en una labor que necesita dedicación; al tratarse de un elemento estable dentro de las compañías artísticas, Mortier lo llega a nombrar “la espalda de la ópera” —junto con la orquesta— puesto que sostienen las producciones de las casas de ópera (2012), sus integrantes deben tener la capacidad de cambiar constantemente de roles, un cambio de repertorio musical y de personaje escénico, en un idioma casi siempre extranjero, y deben adaptarse a las distintas propuestas de cada director concertador y escénico, como se expresa a continuación:

The singer in an opera chorus must have special qualifications. He needs a high caliber of musicianship: the ability to hold his own part under trying circumstances, to memorize music reliably and with good diction, often in foreign languages. Since he is an actor as well as a singer, the chorus member must learn the same tricks of discreetly watching the conductor, or at times an assistant conductor in the wings. He must have the courage



to come in promptly, on cue, remembering that orchestra players are accustomed to come with the beat, not with the delay so often practiced by choral groups. It is obvious that he must have some acting ability. (Reinhard, 1970, p. 27)

Proponemos, para el análisis del trabajo escénico del coro, tres categorías: *Uniformidad*, en el que son incluidos como un grupo masivo o multitudinario; *individualidad*, en el que cada uno de sus integrantes adquiere un personaje propio; o la posibilidad de *no formar parte de la escena* propuesta, bien cantando fuera de vista, o bien colocados como coro, sin ser parte de la acción. Para su estudio, los movimientos propuestos con el coro también se dividen en tres categorías: *estáticos*, es decir permanecen en una posición fija durante sus intervenciones; *rígidos*, buscando movimientos que responde más a formaciones geométricas (en línea, semicirculares, como las más comunes, aunque pueden haber otras); u *orgánicos*, respondiendo a los sucesos que ocurren en escena de una manera más natural. Finalmente su incorporación en la escena también es propuesta desde tres ángulos diferentes: Uno, como parte de la *trama*, ellos participan de la peripecia y forman parte de la acción; dos, como *ambientación*, ayudan a contextualizar el lugar, los personajes remarcen la localidad, la época y la situación social, política o económica; o bien son propuestos con un fin *estético*, en el que se busca destacar la plástica y ellos forman parte del concepto visual.

Como se ha hecho mención en la parte de la estructura dramática musical, el ballet también ha sido un elemento frecuentemente incluido por los compositores. Esta incorporación, como bien lo mencionan Puertas y Radigales (2016), no siempre ha estado relacionada con cuestiones artísticas, sino con los mecenas que lo exigían hasta tal punto que llegó a condicionar los estrenos en Francia de los compositores italianos y alemanes. A finales del siglo XIX, Bizet, Gershwin y Britten, entre otros, introdujeron los números de baile como parte de la narración (pp. 33-34). Sin embargo, en la actualidad, al ser fragmentos puramente orquestales, el director también puede valerse de actores, mimos, acróbatas o músicos en escena, según su objetivo propuesto. Con frecuencia vemos en las producciones operísticas la introducción de estos artistas “extras” puesto que no figuran dentro de los personajes propuestos en el libreto —a excepción de algunos



con papeles mudos, sin líneas cantadas. Para lograr su estudio, en las óperas analizadas, proponemos también una división que permita comprender la propuesta de la escenificación en lo referido a este tema. En cada ópera vamos a, en primer lugar, distinguir qué tipo de figurantes son los propuestos (actores, bailarines, músicos, acróbatas, etc.), posteriormente, saber el para qué (si se busca introducirlos como parte de la trama, de la ambientación, o incluso como una combinación de ambas propuestas).

Para concluir con esta tercera línea temática referente a la interpretación, las palabras claves y los conceptos que serán constantemente empleados en los análisis son:

- Los arquetipos de personajes heredados desde tiempos antiguos como parte del inconsciente colectivo – el héroe, el mentor, el guardián del umbral, el heraldo, la figura cambiante, la sombra y el embaucador– y el arco del personaje protagonista a través de los actos en los que existe siempre un planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace, ambos aspectos tomados de Christopher Vogler, *El viaje del escritor* (2002).
- Los estilos interpretativos constantemente utilizados en la escena operística: orgánico, farsesco, estético, estereotipado y concertino, sus características principales en cuestiones de objetivos, ritmo, acción, gestualidad, expresividad, movimiento, relación entre los demás compañeros de escena y relación con el público.
- El trabajo del coro que puede ser uniforme, individualizado o no ser parte de la escena; que a su vez tienen trazos rígidos, estáticos u orgánicos; y finalmente si son incluidos dentro de la trama, como parte de la ambientación o como parte de la estética visual.
- Por último los figurantes que pueden ser bailarines, actores, acróbatas, mimos o músicos y que son colocados bien para favorecer la ambientación, para incorporarlos como parte de la trama o bien para lograr ambos propósitos.

NÚCLEO DE CONVICCIÓN DRAMÁTICA

Para concluir con las líneas temáticas, proponemos centrar la atención en el núcleo de convicción dramática. Este aspecto comprende el objetivo



primordial del director de escena, comienzan desde el planteamiento de la escenificación y se desprende directamente de la lectura contemporánea que el director hace de la ópera, transmitiendo un mensaje al espectador, como bien lo reflejó Mortier, en su afirmación: “el teatro es el núcleo de reflexión sobre la sociedad” (Mortier, 2012), o como von Balthasar lo plantea “el teatro es utilizado para ser un espacio en el que el hombre se refleja para reconocerse y tomar consciencia de sí mismo” (1990, p.83)

En el modelo de análisis que aplicaremos, este componente abre y cierra el estudio ya que a partir de los objetivos que se plantea el director, podemos seguir, dentro de cada línea temática, la forma en cómo se van cimentando este propósito, y lo cierra para relacionarlo con la armonía, contradicción coherente o falta de armonía en el empleo de las estrategias estéticas estilísticas a lo largo de la escenificación. En Martínez (2017) este concepto se ve reflejado de la siguiente manera:

El núcleo de convicción dramática se extrae de la lectura concreta y contemporánea y sería una frase que sintetice la idea fundamental que se quiere transmitir con el espectáculo. Esta definición es una herramienta de trabajo para que todo el equipo camine en una misma línea y reme a favor de su entendimiento por parte del espectador. (Martínez 2017, p. 61)

El núcleo de convicción dramática es una idea que busca resaltarse del texto, o bien un planteamiento político, social o filosófico que busque transmitir el director. El núcleo de convicción dramática siempre tiene que ver con la realidad del espectador (Martínez 2016, noviembre).

Otro camino a seguir, en contraposición con el núcleo de convicción dramática, es la escena caligráfica –concepto tomado de Radigales (Comunicación personal, 2017, 27 de noviembre), este término hace referencia a que el objetivo de la escenificación es concretamente, la de acentuar la peripecia propuesta, en un terreno que no busca otro trasfondo que el dicho. Al plantearse una escena caligráfica como objetivo, también el resto de los componentes sýgnicos de la escenificación –el tiempo, el espacio, la escenografía, la plástica, el personaje, la interpretación– caminarán a favor de la construcción fabular, y al igual que con el núcleo de convicción dramática, al ser este el objetivo del director, se pondrá en los análisis pro-



puestos, su relación con las estrategias estéticas estilística empleadas, denotando la armonía, la contradicción o la falta de armonía entre todos los componentes de la puesta en escena.

Estas cinco líneas de estudio, que hemos desarrollado en el marco teórico, forman el modelo de análisis que será utilizado en las obras seleccionadas, con el fin de tener parámetros que puedan mostrar un panorama de las puestas en escena de los directores mexicanos con mayor trayectoria en la Ópera de Bellas Artes, del 2010 al 2016.



3. CONTEXTO

3.1 ANTECEDENTES DE LA ÓPERA EN MÉXICO

HASTA ANTES DE LA INDEPENDENCIA de México, en 1821, los espectáculos teatrales de la capital, con excepción de algunos corrales de comedias, se centraron en el Teatro del Coliseo, en el que se reunía público de todos los sectores sociales —desde la familia del Virrey, la nobleza y los apoderados, hasta los extractos sociales más bajos de la época; la gente culta y la ignorante— todos podían presenciar los mismos espectáculos. Aunque la división de clases era algo ineludible, la asistencia al teatro era una oportunidad que no excluía a nadie gracias a que las autoridades de aquel tiempo estaban convencidas de que tanto los espectáculos dramáticos como los musicales tenían una función didáctica para la sociedad. Sin embargo, a partir de la Independencia de México, la visión sobre el arte se vio modificada. El antiguo Coliseo, del que tantos habían disfrutado, cambió su nombre a Teatro Principal, debido a que muchos otros teatros secundarios fueron abiertos, tanto en la capital como en provincia. Así mismo el público culto exigía, cada vez mayor calidad en las representaciones escénicas, estando dispuestos a pagar elevadas cantidades, obteniendo con ello tres factores importantes: el primero, la mejora en la calidad de los espectáculos —separando las obras refinadas de las vulgares; La segunda, la estabilidad económica de los artistas profesionales, quienes podían ya vivir de su trabajo; y la tercera —menos agradable que las dos anteriores— la exclusión de los ciudadanos con más bajos recursos de dichas representaciones, por el alto costo de los espectáculos cultos, de entre los cuales se encontraba la ópera (Sosa, 2010a, pp. 19–20).



Pese a la crisis económica y a la inestabilidad social que se vivía en México entre 1833 y 1855, fruto de terribles acontecimientos para el país como los continuos enfrentamientos militares, la invasión norteamericana, la pérdida de los territorios de Texas, Nuevo México y la Alta California que llevaron a poner en constante duda a la república mexicana como una nación independiente, la ópera se siguió abriendo paso con una importante cantidad de compañías tanto nacionales como extranjeras. Los teatros que albergaban espectáculos operísticos —el Teatro Principal, el Teatro de los Gallos y el Teatro Nuevo México— llegan a ser insuficientes (Sosa, 2010a, pp. 35-36). Es así que en 1844 fue construido un nuevo coliseo en el centro de la Ciudad de México, el antiguo Teatro Nacional, que en su época fue el más importante del país, albergando todo tipo de eventos, tanto exposiciones artísticas, como reuniones sociales y políticas (Ulloa del Río, 2000, p. 15). Dicho teatro fue inaugurado con el nombre de Santa Anna, quien era el presidente de aquel entonces. Esta obra arquitectónica es considerada la más importante de la ciudad realizada entre la construcción de la Catedral Metropolitana y la del Palacio de Bellas Artes. Con la salida de Santa Anna como presidente, fue cambiado provisionalmente su nombre a Teatro de Vergara. Finalmente se le otorgó el nombre de Gran Teatro Nacional, el cual conservó hasta sus últimos días, con excepción del periodo en el que gobernó Maximiliano de Habsburgo, en el que fue llamado Teatro Imperial (Mañón, 2010, p. 22).

Entre 1855 y 1867, durante las épocas de la Guerra de Reforma, de la Intervención Francesa y del Segundo Imperio Mexicano, la ópera siguió siendo el centro de atención. Sin embargo, cuando fue restaurada la república en 1867, con el triunfo de Benito Juárez, el arte se hace a un lado priorizando la modernización del país, afectando directamente a la producción operística. Nuevamente, en 1872, durante el mandato de Sebastián Lerdo de Tejada —profundo devoto del *bel canto*— vuelve el auge del Teatro Nacional (Sosa, 2010a, pp. 141-142).

En la época del porfiriato (1877- 1910), la prosperidad del país permitió un resurgimiento en las artes. Grandes cantantes de ópera pasaron por los escenarios de México —tanto por las condiciones económicas que se les



ofrecía, como por ser la puerta para entrar a los escenarios de Nueva York y Buenos Aires. Las altas clases sociales estaban dispuestas a pagar dichos eventos. En este periodo surgen varios teatros como el Arbeau, el del Conservatorio, el Hidalgo, el Renacimiento y el Colón. Muchos recintos que no fueron pensados para ópera, albergaron producciones de esta índole debido a la alta demanda que generaba el bel canto. Es así que en 1898 el arquitecto italiano Adamo Boari fue contratado para modernizar las instalaciones del Teatro Nacional por mandato de Porfirio Díaz. Finalmente se decidió derrumbarlo para abrir un nuevo teatro nacional, el cuál fue nombrado, Palacio de Bellas Artes (Ulloa del Río, 2000, p. 15).

Tres décadas se hicieron esperar para la inauguración de este proyecto debido a la inestabilidad económica, social y política de México, consecuencia de la revolución. Como el Teatro Nacional había sido derruido y el Palacio de Bellas Artes era sólo un proyecto, entre 1918 y 1934, el Teatro de Esperanza Iris acogió los espectáculos operísticos más importantes del país, por su comodidad, tamaño y lujo (Sosa, 2012, pp. 7-11).

3.2 PALACIO DE BELLAS ARTES

En 1901 comienza el arquitecto italiano Adamo Boari el diseño del Palacio de Bellas Artes, haciendo un exhaustivo estudio de los teatros europeos más importantes, tomando en cuenta el diseño del escenario, la sala de espectadores y los servicios eléctricos e hidráulicos (Ulloa del Río, 2000, p. 19). La construcción comienza en 1904, con el objetivo de inaugurarla en cuatro años, sin embargo, su edificación tarda más de tres décadas debido a las condiciones de trabajo: el hundimiento del suelo en el que se realizaban las obras; el inicio de la revolución mexicana y la salida de Boari del país en 1916, quien ya había edificado casi todo el exterior del recinto, dejando más de cuatro mil documentos relacionados con la construcción, a pesar de ello, la economía y la inestabilidad social, impidieron grandes avances en ella. En 1931, cuando se llega a una mayor estabilidad dentro de la república mexicana, se le pide a Federico Mariscal continuar con la obra, concluyéndola en 1934. De esta forma el 29 de septiembre de ese mismo año, bajo el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, el Palacio de Bellas Artes fue



inaugurado, desde entonces, ha sido el recinto cultural más importante de México (Sosa, 2004, p. 14).

Pese a la larga espera por la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el público de la época, aún con las obras inconclusas, no dejó de asistir a representaciones operísticas en este escenario, entre 1928 y 1932. Una vez inaugurado oficialmente, comienza la primera temporada de ópera contando con 13 producciones (Sosa, 2004, pp. 14-25). Durante los primeros años, a pesar de que este recinto despertó el interés de todos los aficionados a la ópera, por el lujoso escenario y la maquinaria de primer nivel, los decorados que se usaron en el tan esperado Palacio de Bellas Artes eran los mismos que se ostentaban en los teatros Arbeu e Iris, debido a que las autoridades ayudaban poco por considerar que la ópera estaba pasada de moda, de forma que la escenografía reutilizada, dentro de este recinto tan imponente, lucía poco atractiva (Díaz, 1986, pp. 84-87).

Una de las primeras instituciones que tomaron el mando de la ópera en México ofreciendo sus temporadas en el Palacio de Bellas Artes en 1943, fue la asociación civil Ópera Nacional, esta organización fue auspiciada por la Banca y el Gobierno mexicano, con el fin de satisfacer las expectativas del público aficionado al bel canto. Concluyen sus actividades debido al término del patrocinio privado que les sostenía (Gobierno de México, 2014b). Durante este periodo otras competencias se disputaban la preferencia del público, la Ópera de México y la Ópera del Conservatorio Nacional, todas ofertando regularmente sus producciones en este recinto (Díaz, 1986, pp. 116-133).

Como consecuencia de la construcción del Palacio de Bellas Artes, durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés, en 1946, se propició la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) cuya finalidad, desde entonces, es la de estimular la producción artística, promover la difusión de las artes y organizar la educación en este ámbito a lo largo de todo el territorio nacional, abarcando la música, la danza, las artes plásticas, la arquitectura, la literatura y el teatro (Gobierno de la República Mexicana, 2017a). Dos años después de su creación, en 1948, inicia actividades operísticas creando la compañía nacional, mejor conocida en la actualidad como la Ópera de Bellas Artes (Gobierno de la República Mexicana, 2010).



3.3 ÓPERA DE BELLAS ARTES

El objetivo de la creación de la compañía nacional de ópera es “determinar los mecanismos de difusión y promoción del arte operístico en todos sus estilos, mediante la planeación, organización, dirección, y control de obras, festivales, encuentros, mesas redondas y conferencias” (Gobierno de la República Mexicana, 2010).¹ Integra a la compañía nacional de ópera, el Coro del Teatro de Bellas Artes² y la Orquesta del Teatro de Bellas Artes.³

Con respecto al número de producciones operísticas presentadas por la compañía nacional, varía por año de forma considerable, desde un par de temporadas que no tuvieron ninguna representación, tal es el caso de 1954, por cuestiones internas de la compañía y de 2009 a causa de la remodelación del Palacio; Hasta años que se registran más de 27 montajes. Haciendo un balance promedio, en los últimos años, puede llegar a decirse que se realizan un aproximado de seis o siete puestas en escena por temporada, no obstante las cifras son muy variadas como se puede apreciar en la siguiente imagen.

1 Dentro de las funciones específicas de la compañía nacional de ópera se encuentran: 1. Presentar a la Subdirección General de Bellas Artes su programación anual. 2. La organización de las presentaciones de la Compañía. 3. Formular estrategias de intercambio técnico y artístico a nivel nacional e internacional. 4. Ratificar los programas de promoción y difusión que involucren a la Compañía. 5. Controlar los programas para la utilización de los teatros y brindar apoyo técnico. 6. Promover la creación operística, así como la realización del patrimonio artístico derivado de éste: publicaciones, videos, grabaciones. 7. Promover concursos, premios y proyectos que apoyen al desarrollo de los cantantes de ópera y 8. Realizar las funciones que les sean encomendadas por la Subsecretaría General de Bellas Artes, en materia operística (Gobierno de la República Mexicana, 2010).

2 El Coro del Teatro de Bellas Artes cuenta con una aproximado de setenta y siete miembros divididos en veintidós sopranos, diecisiete mezzosopranos, diecinueve tenores y otros diecinueve entre barítonos y bajos; en su plantilla también están incluidos sus pianistas, el jefe de personal y el bibliotecario.

3 La Orquesta del Teatro de Bellas Artes cuenta con setenta y dos músicos divididos en: primer concertino, segundo concertino, nueve primeros violines, nueve segundos violines, ocho violas, siete violonchelos, cinco contrabajos, dos flautas, un piccolo, dos oboes, un corno inglés, tres clarinetes, un clarinete bajo, dos fagotes, un contrafagot, cinco cornos, cuatro trompetas, tres trombones, un trombón bajo; una tuba, una arpa; un timbal, y tres percusiones. Aunado a los músicos mencionados, en la plantilla de la orquesta hay un jefe de personal, técnicos, bibliotecarios y secretarías.



Número de producciones por temporada	Número de años	Referencia de años							
0 producciones	2 años	1954	2009						
1 producción	2 años	1942	2010						
2 producciones	2 años	1968	2008						
4 producciones	3 años	1975	2007	1998					
5 producciones	2 años	2000	2015						
6 producciones	7 años	1936	1989	1994	1995	1999	2012	2013	
7 producciones	7 años	1974	1976	1986	1988	2003	2006	2016	
8 producciones	7 años	1955	1993	1996	1997	2001	2004	2014	
9 producciones	6 años	1973	1983	1987	1990	1992	2011		
10 producciones	4 años	1956	1991	2002	2005				
11 producciones	1 año	1941							
12 producciones	4 años	1953							1957
13 producciones	4 años	1935	1949	1977	1979				
14 producciones	3 años	1959	1967	1972					
15 producciones	2 años	1939	1950						
16 producciones	5 años	1943	1946						1947
18 producciones	4 años	1937	1962	1978	1982				
19 producciones	4 años	1940	1952	1969	1981				
20 producciones	1 año	1966							
21 producciones	4 años	1945							1948
22 producciones	2 años	1965	1971						
24 producciones	2 años	1944	1958						
25 producciones	1 año	1938							
26 producciones	1 año	1964							
27 producciones	2 años	1961	1963						

Figura 7. Cuadro elaborado para esta investigación sobre el número de producciones operísticas en la compañía nacional de ópera por temporada, de 1935 al 2016.

Entre los años cuarenta y sesenta se aprecia un mayor número de producciones operísticas en comparación con las puestas en escena a partir del año 2000, con casi el doble de montajes, esto se debe a que la compañía nacional de ópera ha apostado por una calidad más rigurosa en sus escenificaciones y no tanto por el número de producciones en sus temporadas. En la actualidad suele darse un promedio de 4 o 5 funciones por cada producción, repartidas en tres días de la semana: martes, jueves y domingos, la



temporada empieza en enero y termina en diciembre, a diferencia de otras casas operísticas que comienzan en septiembre.

Los ensayos, debido a los altos costes que implica una producción de esta índole, están regulados en un número que difícilmente llega a los 45 –mismos que son estipulados en el teatro de texto para un trabajo exclusivamente escénico. En ópera este número de ensayos es compartido con los musicales, cada uno por separado. Avanzado el proceso se realiza un ensayo a la italiana, es decir, un ensayo musical con orquesta, solistas y coro, sin escena. Pasado este momento comienzan los ensayos escénico–musicales, que oscilan entre los tres y los cinco. Se hace un ensayo conjunto, ya con todos los elementos que forman parte del espectáculo, para dar pie al ensayo general, el cual muchas veces incluye público invitado; luego vienen las cuatro o cinco funciones de dicha producción por temporada. Esto se debe a que un cantante de ópera suele tener una agenda bastante ajustada, además de la cantidad de personas que se necesitan para montar una ópera, que poco tiene que ver con la cantidad de personas que se necesita para hacer teatro. Los solistas varían dependiendo del repertorio seleccionado, desde cinco hasta quince intérpretes. Más todos los cantantes del coro y los músicos de la orquesta, entre los que suman aproximadamente 150 artistas, así como la participación de músicos extras, el coro de niños, figurantes requeridos en escena: actores, bailarines, acróbatas, etc.; sin dejar de tener en cuenta al equipo artístico: director concertador, director escénico, escenógrafo, director del coro, vestuarista, iluminador y todo el equipo técnico, de producción y personal administrativo de la compañía nacional de ópera y del Palacio de Bellas Artes.

Como bien se ha dicho, una de las mayores inquietudes de la Ópera de Bellas Artes ha sido afianzar sus producciones operísticas. Es así como surgen varias estrategias por parte de la compañía para cuidar la calidad de sus montajes. Ejemplo de ello fue en 2013, cuando, con el fin de realizar un registro de los cantantes de ópera en el país, la compañía realizó audiciones nacionales en diferentes puntos estratégicos de la república mexicana: Monterrey, para cubrir la región noreste; Culiacán, para cubrir la región noroeste; la región centro se cubrió tanto con Pachuca como con Ciudad de México y para el sur del país se realizó la audición en Campeche (Insti-



tuto Nacional de Bellas Artes [INBA], 2016).⁴ Estas audiciones, ofrecen un panorama reciente y general del cantante operístico en el país.

En 2014, la Compañía Nacional, inicia también un proyecto llamado Estudio Ópera de Bellas Artes, cuyo fin principal es el de ofrecer a jóvenes cantantes seleccionados, por un proceso de audición, una formación integral que incluye: historia y naturaleza de la ópera, Alfabeto Fonético Internacional, *coaching* musical, acondicionamiento físico, técnica Alexander, actuación, taller de oratorio, taller de imagen, técnica de respiración y perfeccionamiento vocal; así como clases magistrales impartidas por cantantes con una significativa trayectoria operística y managers de grandes casas de ópera. Otro apoyo que se les ofrece a los becarios es prepararlos para hacer su debut en el Palacio de Bellas Artes y lanzarlos a concursos internacionales. Es la primera vez en la historia de la compañía nacional, que se abre una convocatoria de ésta índole, vigente hasta nuestros días (Gobierno de la República Mexicana, 2014a).

Otra de las novedades de esta institución es el proyecto titulado Ópera en los Estados cuya intención es descentralizar las producciones operísticas, ofreciendo puestas en escena de gran calidad en los distintos puntos de la república mexicana, apoyado por las secretarías de cultura de cada ciudad e invitando a participar, así mismo, a cantantes locales. Este proyecto ha abierto puertas tanto a jóvenes como a veteranos de la ópera, siendo una forma óptima de expandir el *bel canto* a otro tipo de públicos.

3.4 LAS PUESTAS EN ESCENA EN LA ÓPERA DE BELLAS ARTES

Dese la primera ópera presentada en el Palacio de Bellas Artes en 1935, *Tosca* de Puccini, hasta la última representación que se realizó en el 2016, han pasado más de 135 directores escénicos, muchos de ellos con gran trayec-

4 Las audiciones nacionales arrojaron los siguientes resultados: De los 32 Estados que conforman México, se registraron cantantes de 26 de ellos, contando con un total de 390 cantantes inscritos, de los cuales únicamente hicieron audición el 80.8% de ellos. El 64% eran mujeres y el 36% hombres. El porcentaje de las tesituras registradas fueron: el 49.8% sopranos; 13% mezzosopranos; 1.3% contraltos; 1.3% contratenores; 19% tenores; 11.8% barítonos y el 3.8% bajos. Por otra parte, de los cantantes que hicieron audición, un 0.60% eran menores de 18 años, entre 18 y 25 años el 10.80%; entre 26 y 35 años el 53.20%; entre los 36 y 45 años el 29%; entre los 46 y 55 años el 4.80% y mayores de 56 años el 1.60%.



toria nacional e internacional. Los que cuentan con un mayor número de montajes a lo largo de la historia han sido: Carlos Díaz Du-Pond, quien realizó un total de 124 puestas en escena en este recinto; Charles Laila con 65; Próspero Ponce con 51; Armando Agnini con 42, William Wymeta con 41; e Ignacio Sotelo con 33. Entre las treinta y veinte puestas en escena encontramos a directores como Ricardo Moresco, Tito Capobianco, José Solé, José Antonio Alcázar, Renzo Frusca, Claudio Lenk, Rafael López Miarnau y Désiré Defrère, como se puede comprobar en Sosa (2004).

El repertorio, a lo largo de las ocho décadas, también ha sido bastante amplio, se han realizado alrededor de 170 óperas diferentes, compuestas por más de 100 maestros clásicos y contemporáneos. De entre las más representadas en este teatro pueden destacarse: *La Bohème* de Puccini, 58 veces; *La traviata* de Verdi, 51 veces; *Madama Buterfy* de Puccini, 50 veces; *Tosca* de Puccini, 47 veces así como *Aida* y *Rigoletto* de Verdi, 33 veces. En síntesis, se han realizado aproximadamente 970 diferentes montajes operísticos, en la casa de ópera mexicana más importante de nuestros tiempos.⁵

En diversas ocasiones, figuras internacionales han debutado en el Palacio de Bellas Artes, como María Callas, quien en 1950 interpretó los papeles de *Norma* de Bellini, *Tosca* de Puccini y la Leonora de la ópera *El trovador* de Verdi. Este último montaje llegó a ser calificado el mejor del mundo en su momento. Vuelve esta reconocida soprano a México en 1952 para representar *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, recibiendo los honorarios más altos hasta entonces pagados en la historia del teatro mexicano, no obstante, el público lo agradeció con una merecedora oblación que duró más de veinte minutos al terminar la función. En dos ocasiones más regresa Callas a Bellas Artes para interpretar Gilda en la ópera *Rigoletto* de Verdi y nuevamente *Tosca* de Puccini (Sosa 2004, pp. 137-166).

Así mismo, otros importantes solistas, a lo largo de la historia del PBA, han sido partícipes de las óperas ofertadas en este recinto, de entre los cuales encontramos a Giuseppe Di Stefano, Luciano Pavarotti, Monserrat Caballé, Plácido Domingo, Ana Netrebko, Rolando Villazón, Ramón Vargas y Francisco Araiza, entre muchos otros.

5 En anexos se puede encontrar una tabla con la información completa de 1935 a 2016.



Durante lo que llevamos del siglo **xxi**, los directores escénicos más concurridos dentro de la máxima casa de ópera en México han sido José Solé, Luis Miguel Lombana, César Piña, Sergio Vela, José Antonio Morales, Mario Espinosa, Benjamín Cann, Juan José Gurrola, Juliana Faesler, Marielle Kahn, Hernán del Riego, Mauricio García Lozano y Enrique Singer (Sosa, 2004, 2017).

Algunos estrenos en México, presentados a partir del año 2000 en el Palacio de Bellas Artes han sido: en 2001, *Scourge of Hyacinths* de León, *La púrpura de la rosa* de Torrejón y *Luisa Miller* de Verdi; En 2002, *Candide* de Bernstein, *Anita e Ildegonda* de Morales y *La notte di un nevrastenico* de Rota; En 2003, *Die Eroberung von Mexico* de Rihm, *Brundibar* de Krasa y *El oro del Rin* de Wagner; en 2004, *La hija del regimiento* de Donizetti, misma que se ha repuesto en 2005 y 2011; En 2005, *Yuzuru de Dan Ikuma* y *Mis dos cabezas piensan mejor que una* de Trigos; En 2006, *El ocaso de los dioses* de Wagner; En 2008, *Jenůfa* de Janacek; En 2011, *Il Postino* de Catán y Rusalka de Dvorák; En 2012, *Muerte en Venecia* de Britten, *Einstein on the Beach* de Glass y *La mujer sin sombra* de R. Strauss; En 2014, *El pequeño deshollinador* de Britten y *Philemon y Baucis* de Haydn; En 2015, *Viva la mamma* de Donizetti; En 2016, *el viaje a Reims* de Rossini, *Antonieta* y *El pequeño príncipe* de Ibarra (Sosa, 2004, 2017).

Para su mantenimiento, el Palacio de Bellas Artes, ha tenido varias reformas a lo largo de su historia, sin embargo la mayor remodelación que ha sufrido fue después de 75 años de su inauguración. Cerró sus puertas a mediados de 2008 y fue reabierto en noviembre de 2010. Mientras tanto la compañía nacional de ópera continuó sus actividades en distintos recintos como la explanada y el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes; el Teatro de la Ciudad, Esperanza Iris; El Teatro Hidalgo del IMSS; el Teatro Julio Castillo del Centro Cultural del Bosque; la Antigua Basílica de Guadalupe y la Sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario. También se presentaron en la Ciudad de Puebla, de León y Guanajuato.

Como resultado de esta remodelación, se hicieron mejoras en la acústica de la sala principal y en la amplificación electrónica. Se cambiaron las butacas, se amplió el área de luneta, se modernizó la maquinaria escénica. El área del foso para la orquesta fue agrandada, se quitó la inclinación



que tenía el escenario, se puso una nueva concha acústica, la isóptica del teatro se vio beneficiada y los vestíbulos principales fueron remodelados (Torresarpi, 2011). Por lo que a partir de este periodo –con la tecnología implantada, permitiendo mayores posibilidades escenográficas en las producciones operísticas– se centrará este estudio.

3.5 LA PROGRAMACIÓN ARTÍSTICA EN LA ÓPERA DE BELLAS ARTES (2010-2016)

Para dar un panorama general de las temporadas ofertadas a partir de la reinauguración del Palacio de Bellas Artes, se propone, basados en (Sosa, 2004 y 2017), colocar una tabla por año que indique el director artístico y ejecutivo de la Ópera de Bellas Artes⁶, seguido por la programación anual en el que se muestra el título de la ópera, el compositor, director de escena y número de representaciones. Posteriormente se propone anexas una serie de notas periodísticas relacionadas a dichos montajes, publicadas en su momento.

Para esta reapertura tan esperada del Palacio de Bellas Artes, Jaime Ruiz Lobera fue nombrado, en el mes de septiembre, coordinador ejecutivo de la compañía nacional de ópera; así mismo el INBA dio a conocer la creación de un comité artístico, integrados por el director de orquesta y promotor cultural, José Areán, el investigador, José Octavio Sosa y la pianista y docente, María Teresa Rodríguez, con el fin de reforzar el área artística, proponiendo una renovación en el funcionamiento de esta compañía (Vargas, 2010, 15 de diciembre).

Año 2010				
Director de la Compañía Nacional de Ópera: Jaime Ruiz Lobera				
Ópera	Compositor	Director de escena	Director musical	Nº de funciones
<i>Fidelio</i>	Beethoven	Mauricio García Lozano	Niksa Bareza	5

Tabla 8. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2010, basados en Sosa (2017)

6 La división entre director artístico y director ejecutivo se realiza a partir de 2013, de igual manera en este periodo dejan de nombrarse compañía nacional de ópera, para comenzar a fungir con el nombre de Ópera de Bellas Artes.



Fidelio, se convirtió en un acontecimiento sumamente esperado, debido a los 600 millones de pesos invertidos en la remodelación y los 27 meses cerrados del telón operístico más importante del país, según José Noé Mercado (2011, marzo-abril) la inversión realizada, fue aprovechada por la dinámica escenografía de Jorge Ballina, al crear un espacio lleno de dinamismo con “profundidades, perspectivas, relieves y dimensiones anímicas” distinto a lo que se solía hacer en la Ópera de Bellas Artes. La dirección de Mauricio García Lozano, aseguró Mercado, tuvo un planteamiento “conceptual de las claves del argumento”. Sobre el vestuario de Jerildy Bosch, opinó que fue totalmente contemporáneo, se mantuvo lleno de significado y vinculante a la historia. La dirección musical estuvo bajo la batuta de Niksa Bareza y el coro, “perfectamente armonizado”, fue preparado por Xavier Ribes, logrando ambos un resultado musicalmente admirable, según el crítico. Por otra parte, Haas (2010, 5 de diciembre) resaltó la decisión de montar *Fidelio* de Beethoven en la temporada de reapertura, a su juicio, la nueva producción tanto en la parte musical, escénica y diseño del espacio, lograron en conjunto una moderna propuesta, haciendo énfasis de las ventajas tecnológicas recientemente incorporadas, con el uso de elevadores y los diversos niveles en donde colocaron la acción; afirmó que esta producción “brings a message of hope and happiness which we hope will be a foresaying of the 2011 operistic panorama in Mexico...”. Por otra parte, Jacques (2010, 20 de diciembre) recordó que este título no sonaba en México desde 1983, según su opinión, la dirección de escena busca resaltar la diferencia de opiniones y de pensamiento, la represión, el abuso del poder, el dolor y la libertad.

Así fue como aconteció la reapertura del Palacio de Bellas Artes en el 2010, dando paso a un 2011 lleno de propuestas. Según el comunicado 146 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se dio a conocer que este recinto en el 2011 tendrá la presencia operística más importante en dos décadas con más de 39 funciones, contando con elencos integrados por artistas mexicanos (Gobierno de México, 2011). El director de la compañía nacional de ópera, Jaime Ruiz Lobera, aseguró que el compromiso del INBA se centrará en ofrecer montajes de calidad, ofrecien-



do al público asiduo, espectáculos de primer nivel y al mismo tiempo, se dará a la tarea de atraer nuevos públicos, por lo que una de sus estrategias consistirá en invitar a estudiantes de escuelas preparatorias a los ensayos generales de cada producción, buscando que ellos mismos tengan, por la calidad del espectáculo, deseos de regresar a la ópera (Figueroa, 2012, 5 de febrero).

Año 2011				
Director de la Compañía Nacional de Ópera: Jaime Ruiz Lobera				
Ópera	Compositor	Director de escena	Director musical	Nº de funciones
<i>La mulata de Córdoba</i>	Moncayo	Horacio Almada	Ramón Tebar	4
<i>La vida breve</i>	Falla	Horacio Almada	Ramón Tebar	4
<i>Rusalka</i>	Dvorák	Enrique Singer	Ivan Anguélov	4
<i>Tosca</i>	Puccini	Raúl Falcó	Niksa Bareza	6
<i>La hija del regimiento</i>	Donizetti	César Piña	José Areán	5
<i>Madama Butterfly</i>	Puccini	Juliana Faesler	Ivan Anguélov	4
<i>Il Postino</i>	Catán	Ron Daniels	Israel Gursky	2
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Mascagni	César Piña	Niksa Bareza	4
<i>Payasos</i>	Leoncavallo	César Piña	Niksa Bareza	4

Tabla 9. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2011, basados en Sosa (2017)

Los dos primeros títulos en anunciarse en programa doble fueron *La mulata de Córdoba* y *La vida breve*. Mirabal (2011, 1 de febrero) alabó, de manera especial, el interés por retomar dos títulos en castellano antes que la ópera italiana. Sin embargo, Mercado (2011, 24 de febrero), consideró que el equipo artístico “...más que incapaces de brindar continuidad dramática a las tramas, evidenciaron el desconocimiento del género y ritmo operístico”, aunado, en su criterio, a la desproporcionada escenografía y desaforada iluminación.

La siguiente ópera, *Rusalka*, se presentó dentro del marco del Festival de México fungiendo como el acto inaugural. Piñón (2011, 12 de marzo) resaltó el ingenio con el que Jorge Ballina transformó el escenario. Los cantantes, aseguró la periodista, dirigidos por Singer, fue-



ron aplaudidos con entusiasmo. Mercado (2011, 25 de marzo) destacó que esta ópera, presentada por primera vez en México, contó con una dinámica y contemporánea escenografía de Jorge Ballina, armonizada con la iluminación de Víctor Zapatero y el vestuario de Eloise Kazan; también aseguró que la dirección escénica de Enrique Singer, logró la coherencia en la trama aunque en ciertos momentos se cayó en un estatismo.

El turno siguiente fue para la ópera *Tosca* de Puccini, dirigida por Raúl Falcó. Esta puesta en escena había sido concebida para el Festival de San Luis Potosí en el 2007 y se había repuesto en el 2008 en el Palacio de Bellas Artes, recurriendo nuevamente en el 2011 a esta producción. Según Mercado (2011, julio-agosto) la propuesta estuvo plagada de clichés y no se ofreció una lectura novedosa de la ópera. Por otro lado, Vargas (2011, 20 de mayo) resaltó un percance provocado por las remodelaciones en el Palacio de Bellas Artes, lo que generó descontento, estropeándose una de las plataformas, por lo que la escena de la caída de *Tosca* tuvo que hacerse a ras del suelo provocando risas involuntarias.

Posteriormente se presentó *La hija del Regimiento*. La prensa del INBA (2011) destacó que el personaje principal, Marie, fue intercalado por dos sopranos, Patricia Santos y Leticia de Altamirano: “Ambas jóvenes mexicanas, salidas del esfuerzo del Reality Show de Ópera Prima; una ganadora y otra finalista...”. Haas (2011, 7 de julio) sostuvo que la puesta en escena de Piña tiene aciertos y desaciertos, aunque logra ligereza en la escenificación, de igual manera destacó el lleno de la sala, gracias a la calidad de los intérpretes.

Madama Butterfly fue la siguiente ópera en presentarse, dentro de la temporada 2011 bajo una nueva producción. Algunos críticos como Mercado (2011, noviembre-diciembre) lo reflejaban, a modo de queja, al recurrir siempre a la misma programación, así mismo aseveró que la lectura de la directora se decantó por señalar al personaje inmoral de Pinkerton. Por otra parte Haas (2011, 20 de septiembre) redactó: “We must start by mentioning the wonderful and very clever regie of Juliana Faesler, who gave new life to the story of a geisha who falls in love with an American lieutenant”, también alabó la orquestación de Ivan Anguélov quien, según



la redactora, condujo con intensidad, llevando en todo momento la pasión dictada por la música. Así mismo alabó la afinación y el trabajo del coro en esta producción.

La ópera *Il Postino*, se presentó en una colaboración entre distintas instituciones y entidades: la Ópera de Los Ángeles, la Ópera de Bellas Artes, el INBA, el CONACULTA, el Festival Internacional Cervantino, la Embajada de Estados Unidos en México y la Fundación American Express, logrando, en opinión de Rivera, un resultado destacado, empleando entre ocho y diez escenografías en cada acto (2011, 14 de octubre). A un año de su estreno mundial – primero en Los Ángeles y después en Viena y en París– esta producción llegó a México con un reparto destacado aseguró Jacques (2011, noviembre), quien sostuvo que “la dirección escénica del brasileño Ron Daniels fue directa y concisa, haciendo que sus personajes tuvieran credibilidad y un lado humano”.

Para concluir la temporada, se propuso, en programa doble, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni y *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, se alabó el trabajo de orquestación y del coro, sin embargo la puesta en escena resultó con trazos poco definidos en opinión de Mercado (2012, marzo-abril). Según Azar (2011, 9 de diciembre), la dirección en *Cavalleria rusticana*, resultó plana y la caracterización tampoco fue favorable; por otro lado afirmó que aunque *Pagliacci* tuvo mejor crítica, también estuvo lejos de ser idónea, destacando la iluminación torpe y el elenco poco adecuado.

A inicios del siguiente año vuelven a anunciarse, por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes, cambios en la dirección de la compañía con el propósito de “promocionar a sus grupos artísticos e impulsar nuevas producciones operísticas” (Notimex, 2012, 27 de enero), para febrero de 2012, es nombrado como director, José Octavio Sosa, quien dijo que su propuesta será presentar nuevas producciones y de calidad, de igual forma, seguirá colocando el énfasis en la generación de públicos y como otra línea prioritaria dentro de su gestión, será la de impulsar la carrera de los cantantes mexicanos. Este cambio fue previsto una vez comenzada ya la temporada operística 2012 del Palacio de Bellas Artes, asumiendo el cargo tras *Muerte en Venecia*.



Año 2012 Director de la Compañía Nacional de Ópera: José Octavio Sosa				
<i>Ópera</i>	<i>Compositor</i>	<i>Director de escena</i>	<i>Director musical</i>	<i>Nº de funciones</i>
<i>Muerte en Venecia</i>	Britten	Jorge Ballina	Christopher Franklin	4
<i>La traviata</i>	Verdi	David Attie	Denis Vlasenko	5
<i>La mujer sin sombra</i>	R. Strauss	Sergio Vela	Guido Maria Guida	4
<i>Nabucco</i>	Verdi	Luis Miguel Lombana	Niksa Bareza	4
<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	Juliana Faesler	Marco Balderi	4
<i>Celebración R. Vargas</i>	varios	César Piña	José Areán	1
<i>Einstein on the Beach</i>	Glass	Robert Wilson	Michael Reisman	3

Tabla 10. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2012, basados en Sosa (2017)

La temporada 2012 dio comienzo con la ópera *Muerte en Venecia* de Benjamín Britten, luego de haber sido presentada con éxito en el Teatro Julio Castillo en el verano del 2009. Pacheco (2012, 5 de febrero) alabó el trabajo de Christopher Franklin, director concertador, y la puesta en escena de Jorge Ballina. También destacó la participación del elenco resaltando a Ted Schmitz. Aseguró que todo formaba un arte armónico “la música, el canto, movimientos escénicos, actuación, vestuario, diálogos, escenografía, iluminación”. Por otra parte, Rábago (2012, 16 de febrero) la llegó a calificar como “la mejor puesta en escena operística de que tengamos memoria”; el periodista aseguró que el arduo trabajo de Ballina fue evidente, acrisolando la música el teatro y la danza.

La segunda producción de la temporada fue la ópera *La traviata* de Verdi, con una nueva producción dirigida por Denis Vlasenko en la orquesta y David Attie en la escena. La música sonó con fuerza y elegancia, aseveró Haas (2012, 18 de marzo), con un buen balance entre orquesta y solistas, sin embargo se pregunta, “With such an amazing cast, what could possibly have gone wrong? Well,... David Attie’s senseless stage direction” en



opinión de la reportera, la concepción minimalista hizo que el escenario luciera poco y no se logra entender la propuesta. Mercado (2012, mayo-junio) opinó que la puesta en escena de David Attie empleó una lectura típica, con algunos matices contemporáneos y minimalistas, sin encontrar alguna lectura de la trama, de los personajes o de la estética de la obra. El coro, por otra parte, preparado Xavier Ribes, volvió a emocionar con su limpio trabajo, concluyó el redactor.

A casi cien años de su estreno mundial, *La mujer sin sombra*, se presentó por primera vez en el país dentro del marco del Festival de México. Una ópera de carácter simbolista, fantástica y musicalmente hablando, magistral, redactó Rivas (2012, julio-agosto), quien calificó la puesta en escena de “exquisita pero desvitalizada, ambiciosa pero carente de fuerza dramática”. Rábago (2012, julio-agosto) redactó que el estreno en nuestro país, resultó de primer nivel, tras un trabajo de dos años por parte de Vela en la dirección y Philippe Amand en la escenografía, dándole una calidad de nivel internacional.

El cuarto turno de la temporada correspondió a la ópera *Nabucco* de Verdi, después de 18 años de ausencia en el Palacio de Bellas Artes. Rábago (2012, 19 de julio) mostró su descontento al cambiar lo escrito en el libreto ya que la escenografía y el vestuario poco tuvieron que ver con la ópera, calificándola como una puesta en escena complicada. Pacheco (2012, 12 de junio) compartió que la propuesta de dirección busca generar una “ópera dentro del teatro” sin embargo, consideró que poco se logró con este propósito.

La siguiente ópera del 2012 fue *El barbero de Sevilla*. Piñón (2012, 13 de octubre) aseveró que se trató de una propuesta escénica bastante clara, en la que Rosina sufre una verdadera desgracia. Pacheco (2012, 17 de octubre) redactó que “se trata de una puesta en escena que nos devuelve la esperanza de que es posible hacer buena ópera en México” alabando de manera especial al tenor Javier Camarena: “cómo proyecta, qué gracia, qué simpatía, qué comicidad expresada además de una manera tan natural”.

A pesar de no tratarse de una producción operística, el siguiente evento organizado por la Compañía Nacional de Ópera, tuvo una amplia proyección en el 2012, la celebración del tenor Ramón Vargas, quien cumplió



tres décadas de carrera como cantante profesional, acompañados por el coro y la orquesta, bajo la batuta del maestro José Areán y en la dirección escénica, César Piña. Durante la primera parte del programa, se interpretó el primer acto de la ópera *La bohème*; en la segunda se presentaron fragmentos de la ópera *L'elisir d'amore*; finalmente se representaron números sueltos de *Lakmé*, *Don Giovanni*, *Les Pêcheurs de perles*, *Don Carlo*, *Eugene Onegin*, *Lucia di Lammermoor* y *Falstaff* (Mercado, 2013b, enero-febrero). Una fiesta que duró cerca de cuatro horas en el Palacio de Bellas Artes, abarrotando el teatro debido a que este cantante es una referencia a nivel internacional (Piñón, 2012, 1 de noviembre).

“Paren las prensas: ¡hubo ópera en México! De calidad, quiero decir. Admirable. Contemporánea. De un compositor vivo de gran relieve en el panorama internacional: Philip Glass” Así comenzaba el encabezado de Mercado (2013a, enero-febrero), haciendo referencia a *Einstein on the Beach*, una ópera, que en su opinión, habla al público de hoy, en la que todo, según el redactor, formó un conjunto: la música, la voz, la escena “Que ilumina. Que conmueve. Que humaniza”, bajo la dirección de escena de Robert Wilson. Díaz (2012, 12 de noviembre) opinó que esta ópera no tiene nada que ver con las que todos conocemos, calificando la experiencia como única y rica en todos los sentidos, cerrando así la temporada.

El siguiente año operístico vuelve a estar lleno de cambios. A mitad de la temporada se suscitan reestructuraciones sustanciales en la compañía nacional de ópera, primero dividiendo la dirección en el área artística y el área ejecutiva, a cargo del tenor Ramón Vargas y de Jaime Ruiz Lobera, respectivamente; segundo, para marcar una nueva época en esta compañía, será nombrada como Ópera de Bellas Artes; tercero, duplican el presupuesto a esta institución, otorgándole 50 millones de pesos; y cuarto, buscan asegurar la excelencia en la ópera. Los cambios fueron realizados a partir de mayo, antes de *El trovador*, aunque apostaron por dar seguimiento, durante toda la temporada, a la programación propuesta por Sosa. El presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Rafael Tovar y de Teresa, así como la directora del Instituto Nacional de Bellas Artes, María Cristina García Cepeda, expresaron que se trata de un ambicioso proyecto para la compañía nacional, tratándose de un momento histórico para esta



institución. Dentro de su propuesta se plantea la creación del Estudio de la Ópera de Bellas Artes y la estrecha vinculación con otros teatros en el interior de la República mexicana con el fin de extender el panorama operístico en el país (Mercado, 2013b, julio-agosto).

Año 2013 Director de la Ópera de Bellas Artes: José Octavio Sosa (hasta abril) Director artístico de la Ópera de Bellas Artes: Ramón Vargas Director ejecutivo de la Ópera de Bellas Artes: Jaime Ruiz Lobera				
<i>Ópera</i>	<i>Compositor</i>	<i>Director de escena</i>	<i>Director musical</i>	<i>Nº de funciones</i>
<i>Hansel y Gretel</i>	Humperdinck	María Morett	Niksa Bareza	4
<i>Carmen</i>	Bizet	Marcelo Lombardero	Srba Dinic/ Christian Gohmer	3
<i>Turandot</i>	Puccini	Luis Miguel Lombana	Enrique Patrón de Rueda	6
<i>El trovador</i>	Verdi	Mario Espinosa	Federico Santi	5
<i>El holandés errante</i>	Wagner	Arturo Gama	Niksa Bareza	4
<i>La bohemia</i>	Puccini	Luis Miguel Lombana	Srba Dinic	6

Tabla 11. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2013, basados en Sosa (2017)

La primera producción del 2013 fue la ópera *Hansel y Gretel* de Humperdinck. Destaca su “cuidada producción”, según Pacheco (2013, 18 de febrero), armonizando la escenografía, vestuario, iluminación y trazo escénico, bajo la dirección escénica de María Morett, aunque según el redactor la parte musical, encabezada por el maestro Niksa Bareza, “se escucha débil y desafinada”. Mercado (2013b, mayo-junio), por el contrario, opinó que el trazo no fue fluido, las escenografías descoordinadas, las transiciones escénicas torpes y la iluminación oscura.

La ópera *Carmen* de Bizet, creada originalmente para Buenos Aires Lírica, fue presentada por la Compañía Nacional de Ópera, ambientándola en un antro, en donde queda de manifiesto un entorno de violencia y de maltrato, dejando atrás la Sevilla del siglo XIX, redactó Mercado (2013a, mayo-junio), además opinó que no se logró una gran riqueza en la parte musical. Díaz (2013, 20 de marzo) destacó la contemporánea propuesta, en la que los gitanos pasan a ser jóvenes delincuentes; los soldados, policías



federales; Escamillo un proxeneta seductor y *Carmen* una mujer de hoy, opinando que la puesta en escena resultó una idea novedosa.

Turandot fue la siguiente producción del Teatro del Palacio de Bellas Artes, “la típica producción presentada en junio de 2005 en este mismo recinto, o más recientemente, llevada a la escena en Monterrey, Nuevo León, el año pasado”, aseguró Mercado (2013, julio-agosto), aunque también destacó el trabajo de Lombana que “demuestra que la conoce y cada vez ha logrado detallarla en sus significados y en el movimiento”. En palabras de Saavedra (2013, 11 de mayo) son dignos de alabar la escenografía y el vestuario de David Antón, y sobre el director de escena opinó que es “todo un artista y un mago a la hora de generar atmósferas que generalmente someten por su congruencia y su elegante vistosidad”.

Il trovatore también formó parte de la temporada 2013, con una producción que se decidió colocar en el futuro, declaró Gutiérrez (2013, 27 de junio), aunque según el periodista no se logró el objetivo escénico debido a la incoherencia de sus elementos. Quirarte (2013, 21 de junio) resaltó que la peripecia busca mostrarse en un mundo de sobrevivientes, recreando una civilización con iguales defectos y virtudes que el mundo anterior, buscando una escenografía que remarca la ciencia ficción aunque de manera austera. Esta ópera forma parte de los festejos del bicentenario del natalicio de Verdi.

De forma similar, por los festejos del bicentenario del natalicio de Wagner, se puso en escena la ópera, *El holandés errante*, en co-producción con el Festival Internacional Cervantino. Ruvalcaba (2013, 15 de octubre) consideró que el debut de Arturo Gama en el Palacio de Bellas Artes, como director de escena, obtuvo muy buenos resultados, a pesar de haber realizado un importante cambio sobre la ópera original de Wagner: la muerte de Senta, no es física sino más bien espiritual. Por otra parte, el periodista consideró que la escenografía de Robert Pflanz aunque resultó sencilla estuvo al servicio de la acción escénica. Por otra parte Díaz (2013, 11 de octubre) resaltó la iluminación de Patricia Gutiérrez y la creativa escenografía de Robert Pflanz, así como la interpretación de cada personaje.

Según la opinión de Notimex (2013, 6 de noviembre) “Admirable, pulcro e impactante” fue el resultado de la última producción de la tem-



porada 2013, con *La bohème* bajo la puesta en escena de Luis Miguel Lombana. En contra parte, Martínez (2013, 9 de noviembre) argumentó que la decisión de retomar este tipo de repertorio, no resulta nada novedoso, además de una falta de cohesión artística, en el que, a su percepción, la iluminación es torpe, la escenografía rudimentaria y cada uno de los intérpretes presenta sus propios problemas, aunque destacó la brillantez de la protagonista.

El equipo artístico de Ramón Vargas anunció la temporada de ópera 2014, desde el segundo semestre del año 2013, esta antelación en la planificación de las actividades programadas pretende hacer posible la formación de elencos internacionales de primer nivel (Rábago, 2013, 26 de julio). Otro asunto destacado se suscitó el 7 de enero de 2014, con el funcionamiento del ya anunciado, Estudio Ópera de Bellas Artes, que busca el perfeccionamiento de jóvenes cantantes mediante clases especializadas a cargo de expertos en cada tema, cuya sede se encuentra en el Teatro Regina (Gobierno de la República Mexicana, 2014a). Es así como comienza el siguiente año para la Ópera de Bellas Artes.

Año 2014 Director artístico de la Ópera de Bellas Artes: Ramón Vargas Director ejecutivo de la Ópera de Bellas Artes: Jaime Ruiz /Adriana Camarena⁸				
<i>Ópera</i>	<i>Compositor</i>	<i>Director de escena</i>	<i>Director musical</i>	<i>Nº de funciones</i>
<i>La flauta mágica</i>	Mozart	José Antonio Morales	Iván López Reynoso	4
<i>Manon</i>	Massenet	Antonio Algarra	Alain Guingal	4
<i>Atzimba</i>	Castro	Antonio Salinas	Enrique Patrón de Rueda	2
<i>El trovador</i>	Verdi	Mario Espinosa	Enrique Patrón de Rueda	4
<i>Porgy and Bess</i>	Gershwin	Charles Randolph-Wright	Pacien Mazzagatti	4
<i>Philemon y Baucis</i>	Haydn	César Tavera	José Luis Castillo	1
<i>Rigoletto</i>	Verdi	Enrique Singer	Srba Dinic	6

8 La dirección ejecutiva cambió en agosto de 2014, de Jaime Ruiz Lobera a Adriana Camarena de Obeso.

Tabla 12. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2014, basados en Sosa (2017)



La flauta mágica, fue la ópera elegida para reabrir la temporada 2014 logrando un lleno total en todas sus funciones, aseguró Díaz (2014, 17 de febrero), aunque según su redacción, la calidad del elenco fue dispar y la propuesta de José Antonio Morales que consistió en “mexicanizar” la obra, no logró presentar nada novedoso. Pacheco (2014, 17 de febrero) destacó los “chistes malos y gags sobrados”, además de que en su opinión, los elementos fueron forzados para poder encajarlos dentro de las culturas prehispánicas del sur de México, logrando poca congruencia con la ópera mozartiana.

Manon de Massenet, fue la siguiente propuesta del Palacio de Bellas Artes. Mercado (2014, 6 de abril) destacó a la soprano María Katzarava y al tenor Arturo Chacón por su sólido canto, sin embargo, recalcó que la parte visual lució desmejorada, sin lecturas particulares sobre los personajes o sobre los acontecimientos. Rábago (2014, 20 de marzo) afirmó, por otra parte, que la dirección escénica fue muy correcta con ciertos “toques de genialidad” como la propuesta de introducir al ballet como estatuas vivientes. Dijo, así mismo, que Félida Medina logró una bella y moderna escenografía e iluminación.

Después de 60 años se vuelve a presentar la ópera *Atzimba*, para festejar el 150 aniversario del natalicio de su compositor, Ricardo Castro. En opinión de Brennan (2014, 19 de abril) una ópera con argumento simple y texto poco interesante ya que a lo largo de sus tres actos no existe ni un solo giro que sorprenda. En lo escénico el director tuvo que lidiar con una historia estática, aunque logró algunos cuadros de indudable belleza, reiteró el reportero. En otro artículo, Mercado (2014, mayo-junio) manifestó que el elenco sonó estridente por culpa de la misma partitura, también la parte escénica le resultó simple, sin hacer uso de la maquinaria teatral, desaprovechando escénicamente varios momentos musicales y colocando danzas mal ejecutadas, logrando, según el redactor, el abucheo del público.

Vuelve *El trovador* estrenada el año pasado, generando la queja de algunos críticos como Martínez (2014, 5 de julio), debido a que considera que la Ópera de Bellas Artes no debería ser un laboratorio para experimentos, como lo ha sido, en su opinión, esta propuesta. También Rivas (2014, 3 de julio), compartió la opinión de tratarse de una lectura forzada, buscando



colocar la historia en un tiempo futurista; sin embargo consideró que la orquestación sonó con fuerza y llena de matices.

Como parte de los festejos del 80 aniversario del Palacio de Bellas Artes, se presentó la ópera *Porgy and Bess* de Gershwin, con la producción estadounidense de Michael Capasso, gestionada por la Ópera de Bellas Artes. Rábago (2014, 9 de agosto) redactó que se trata de una producción en la que “todos bailan, cantan y actúan de maravilla”, aunque según su crítica, la escenografía fue sencilla pero funcional y sobre todo porta una visión fresca de la ópera. En opinión de Pacheco (2014, 3 de agosto) asegura que, si bien fue una buena decisión del INBA traer a México la ópera *Porgy and Bess*, no es la mejor producción que se haya visto al respecto, nada espectacular ni vocal ni escénicamente hablando, pero aceptable.

La ópera para títeres *Filemón y Baucis* de Haydn se estrenó en México, primero para el Festival Internacional Cervantino y luego para el Palacio de Bellas Artes. Vargas (2014, 18 de octubre) redactó que fue una colaboración entre la Compañía Baúl Teatro, el Estudio de Ópera de Bellas Artes, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. La ópera de 60 minutos de duración, utilizó títeres inspirados en el *Banraku* japonés, aunque también jugaron con el teatro de sombras. Notimex (2014, 26 de octubre) compartió que este proyecto nace de FIC niños, buscando rescatar el espectáculo infantil, para ello Baúl teatro elaboró los títeres exclusivamente para esta puesta en escena.

Rigoletto de Verdi fue la última producción de la Ópera de Bellas Artes en su temporada 2014. Notimex (2014, 8 de diciembre) aseguró que los personajes lograron transmitir sus emociones a través de los gestos y los movimientos, aunado a la escenografía móvil transportando al espectador al siglo XVI. Por el contrario, Gutiérrez (2014, 10 de diciembre) aseguró que si bien en la parte musical fue de lo mejor que se escuchó este año, sobre la parte escénica aseguró que toda la acción se desarrolla en el proscenio del teatro, con un nivel inferior al que normalmente se presenta en Bellas Artes, además de que, según el redactor, los vestuarios fueron anacrónicos y poco atractivos.



Para el año 2015 no se dio a conocer la programación de la Ópera de Bellas Artes, tras la declaración de Ramón Vargas de reconocer prematura la exposición de los títulos propuestos, cuando la burocracia no siempre facilita las cosas (Piñón, 2014, 12 de marzo). En entrevistas posteriores aseguró que los proyectos se han ido modificando, debido a que no se recibió la suma acordada para la Ópera de Bellas Artes, al enfrentarse el sector cultural del país a un recorte económico (Sevilla, 2015, 17 de junio). Vargas finalmente decidió dimitir durante el segundo trimestre del 2015, debido a que “las restricciones presupuestales dificultaron que los recursos fluyeran al ritmo que las condiciones de contratación internacional exigen” (Piñón, 2015, 3 de octubre). De esta forma se anunció su relevo con la cantante Lourdes Ambriz, a partir de la última producción del año, *La traviata*. Vargas quedó como persona honorífica del Estudio de Ópera de Bellas Artes, proyecto que él mismo impulsó, destacando, de igual manera, la creación de la Ópera en los Estados durante su gestión artística (Rivera, 2015, 2 de octubre).

Año 2015 Director artístico de la Ópera de Bellas Artes: Ramón Vargas/ Lourdes Ambriz Directora ejecutiva de la Ópera de Bellas Artes Adriana Camarena				
<i>Ópera</i>	<i>Compositor</i>	<i>Director de escena</i>	<i>Director musical</i>	<i>Nº de funciones</i>
<i>Elíxir de amor</i>	Donizetti	César Piña	Juan Carlos Lomónaco	4
<i>Don Giovanni</i>	Mozart	Mauricio García Lozano	Srba Dinic	4
<i>La traviata</i>	Verdi	Juliana Faesler/ Malheiros	Srba Dinic	4
<i>Viva la mamma</i>	Donizetti	Antonio Castro	Iván López Reynoso	4
<i>Tosca</i>	Puccini	Luis Miguel Lombana	Srba Dinic	5

Tabla 13. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2015, basados en Sosa (2017)

El *Elíxir de amor* de Gaetano Donizetti fue la ópera elegida para abrir la temporada del año 2015. Martínez (2015, 21 de febrero) señaló que se echó



mano del vestuario y la escenografía de las bodegas del INBA, encontrando que algunos elementos resultaron incoherentes, así mismo en su opinión, la dirección actuaral lució descuidada tanto en el tratamiento del personaje como en el trazo escénico, sobre todo con el coro, al que sólo logran mover como “una masa sin orden”. Por otra parte, Notimex (2015, 16 de febrero) redactó que “Virtuosa, colorida y atractiva” resultó la ópera del *Elixir de amor*, a cargo de jóvenes y talentosos becarios del Estudio de la Ópera de Bellas Artes, dando vida a una de las obras más divertidas del teatro lírico italiano.

La segunda ópera que se llevó a cabo fue *Don Giovanni* de Mozart, ofrecida dentro del Festival del Centro Histórico de México. Mercado (2015, julio-agosto) destacó el trabajo de la mayoría de los solistas, de manera remarcada la de Christopher Maltman, quien encarnó el personaje protagónico, *Don Giovanni*, logrando no solo un canto inmejorable, sino en los matices de la personalidad anímica y psicológica del personaje que logra recrear. Sobre la puesta en escena, el crítico expuso que el director busca mostrar los “apetitos pasionales del protagonista” de una forma ilustrativa, aún así logra la espectacularidad. Rivas (2015, 23 de marzo) menciona que es un gran logro del director Mauricio García Lozano, calificando su trabajo como una ópera memorable.

La tercera producción fue *La traviata* de Verdi. Díaz (2015, 10 de junio) expresó que la parte musical logró su objetivo más no la puesta en escena ya que la escenografía utilizada se conformó por elementos de diversas producciones generando una mezclarla poco uniforme, de manera especial se reflejó la incoherencia en el vestuario. Aguilar (2015, 8 de junio) destacó la polémica levantada por la producción de *La traviata*, descontextualizada del siglo XVIII, con una escenografía y un vestuario modernizado, por lo que que la gente mayor abucheó al equipo artístico encabezado por Faesler, mientras que el público joven celebró lo contemporáneo del montaje.

Viva la mamma de Gaetano Donizetti fue presentada por primera vez en México, bajo la dirección de Antonio Castro, debutando en el género operístico. Mercado (2015, noviembre-diciembre) comentó que lo escénico se resolvió con chistes ordinarios y rutinas de payaso;



según su opinión la parte musical también tuvo muchos fallos. Díaz (2015, 7 de octubre) recalcó que se utiliza en escena el juego de “el teatro dentro del teatro” asegurando que el personaje protagónico, fue exagerado e incluso grotesco; aunque en general la califica como una buena puesta en escena considera que se vulgarizaron demasiado algunos momentos.

La temporada concluyó con *Tosca*, de Puccini. Espíndola y Piñón (2015, 27 de noviembre) aseguraron que el equipo artístico logró crear una atmósfera cargada de sentimientos “cada escena parecía un ensueño”, pese a las buenas funciones, testificaron los periodistas, un gran revuelto que se formó en torno al cambio de cantantes poco antes del estreno, demostrando la falta de un departamento de casting que busque la calidad del artista para integrar elencos de manera transparente. Martínez (2015, 12 de diciembre), destacó la mejoría en la propuesta escénica de Lombana, y la escenografía e iluminación de Víctor Zapatero, logrando una brillante producción en Bellas Artes, aunque opacada por los cuestionables problemas de credibilidad y administrativos.

Para inicios del año Lourdes Ambriz, directora artística de la Ópera de Bellas Artes, dio a conocer la programación de la primera mitad del mismo –en una segunda rueda de prensa dio a conocer la segunda mitad de la programación–, así mismo negó que la compañía estuviera pasando por una crisis como aseguraron algunos medios de información (Vargas, 2016, 4 de febrero). Uno de sus principales propósitos era rendir homenaje a compositores mexicanos vivos, así que continuó con los proyectos emprendidos en la dirección pasada, acentuando el trabajo de la Ópera en los Estados para extender el trabajo operístico a diferentes públicos, con un especial énfasis en las familias y en los niños. Destacó la reunión con la Ópera Latinoamericana, buscando a futuro coproducciones multinacionales así como la procuración de la presencia de cantantes mexicanos en el extranjero. Finalmente se mostró consciente del presupuesto asignado, asegurando procurar el cuidado de la partida económica que le corresponde a la Ópera de Bellas Artes (Santamaría, 2016, 11 de febrero).



Año 2016 Directora artística de la Ópera de Bellas Artes: Lourdes Ambriz Directora ejecutiva de la Ópera de Bellas Artes Adriana Camarena				
Ópera	Compositor	Director de escena	Director musical	Nº de funciones
<i>El pequeño príncipe</i>	Ibarra	Luis Miguel Lombana	Iván del Prado	3
<i>Antonieta</i>	Ibarra	José Antonio Morales	Iván del Prado	3
<i>El viaje a Reims</i>	Rossini	Carlos Corona	Iván López Reynoso	4
<i>Los puritanos</i>	Bellini	Ragnar Conde	Srba Dinic	5
<i>La voz humana</i>	Poulenc	Paolo Giani Cei	Abdiel Vázquez	1
<i>Carmen</i>	Bizet	Leopoldo Falcón	Srba Dinic	3
<i>La bohemia</i>	Puccini	Luis Miguel Lombana	Enrique Patrón de Rueda	4

Tabla 14. Cuadro elaborado para esta investigación sobre las producciones de la Ópera de Bellas Artes, año 2016, basados en Sosa (2017)

La Ópera de Bellas Artes rindió homenaje al compositor Federico Ibarra por sus 70 años de vida con dos de sus óperas breves: *El pequeño príncipe* y *Antonieta*, siendo un gran acierto programar ópera mexicana, opinó Mercado (2016, mayo-junio), así mismo, aseguró que ambas óperas tienen creatividad musical y funcionalidad dramática. La puesta en escena de *El pequeño príncipe*, en su percepción, alcanzó diferentes atmósferas sin salir del desierto, aunque la puesta en escena de *Antonieta* le resultó algo estática. Por otra parte Díaz (2016, 20 de febrero), alabó a la protagonista de *Antonieta*, Grace Echauri, ya que consideró que difícilmente se hubiera podido encontrar en nuestro país a otra intérprete tan adecuada para esta ópera. En *El pequeño príncipe*, destacó el trabajo de Lombana, quien, en palabras del redactor, logra una memorable puesta en escena.

Otro estreno en el país fue la ópera jocosa, *El viaje a Reims* de Rossini. Martínez (2016, 19 de marzo) compartió que la ópera está escrita para 14 solistas y el compositor la creó pensando en los mejores intérpretes de su época, es por ello que no resulta sencillo llevarla a escena. La propuesta de Corona, según el redactor, es eficiente y posee un trazo limpio, con un buen ritmo, proponiendo una actuación natural; también destacó la



escenografía e iluminación de Hernández, que apoya siempre a la música con intuición y elegancia, así como la orquestación de López Reynoso, calificándola como la mejor que ha tenido hasta ahora. Vargas (2014, 15 de marzo) realzó también la dirección de Carlos Corona, quien busca generar una una atmósfera “relajada, informal y colorida” en la que se acentúa el estilo humorístico e irónico de la obra, con un elenco integrado casi en su totalidad por artistas mexicanos, algunos de ellos integrantes del Estudio de la Ópera de Bellas Artes.

Los puritanos de Bellini fue la siguiente propuesta de la temporada. Mercado (2016, julio-agosto) destacó a todo el elenco encabezados por Javier Camarena, Leticia de Altamirano y Armando Piña. La plástica, sin embargo, le resultó menos atractiva y opinó que el trazo escénico no llegó a ser sólido pese a las buenas ideas de Ragnar Conde en la dirección de escena. La redacción de Notimex (2016, 23 de mayo) también destacó de manera especial la participación de sus protagonistas, recalcando que después de 36 años de ausencia, este título se volvía a proponer en Bellas Artes, respetando la contextualización del siglo xvii.

La producción *La voix humaine* de Poulenc, aunque fue independiente, logró el apoyo de las distintas instancias culturales del país, presentándose en el Palacio de Bellas Artes. Según Mercado (2016, septiembre-octubre) la propuesta demostró un alto nivel, un indiscutible atractivo, una buena realización, destacando el trabajo de Katzarava, quien además de su indiscutible cualidad interpretativa logró reflejar cada vez más la desesperación, propia de su personaje. La Secretaría de Cultura redactó que la puesta en escena favoreció a crear una atmósfera que busca introducir al espectador en la desesperación, con una escenografía contemporánea; además destacó que de manera gratuita, la ópera fue proyectada a través de pantallas gigantes colocadas por fuera del recinto, para quienes no pudieron presenciarla dentro de la sala (Gobierno de la República Mexicana, 2016, 6 de julio).

Se apuesta por un nueva producción de *Carmen* para la temporada 2016 en Bellas Artes. Según la opinión de Cristerna (2016, 23 de septiembre) la escenografía logró generar una atmósfera típica sevillana del siglo xix y el vestuario también ayudó a la caracterización de la producción cuyo lema fue: “la libertad es lo más embriagador”, llenándolo de sentido con gui-



tarras, toreros y bailes españoles. Pese a ello, la redactora aseguró que las dos primeras partes carecieron de fuerza dramática aunque a pesar de ello el público no dejó de aplaudir, incluso, les ovacionaron de pie al finalizar la representación. Por otra parte, Mercado (2016, 2 de octubre) manifestó su descontento por la programación repetitiva. Resaltó de igual manera, que la directora original de la puesta en escena, Iona Weissberg, fue remplazada un par de semanas antes del estreno por Leopoldo Falcón, lo que repercutió en la dirección actuarial, aunque la escenografía, según su crítica, logró ser efectiva.

Se cierra la temporada de la Ópera de Bellas Artes 2016, con *La bohème* de Puccini. Aguilar (2016, 7 de noviembre) compartió que la reposición de esta producción volvió a conmover al público de Bellas Artes, contando en esta ocasión con un reparto más joven. Saavedra (2016, 3 de diciembre) también subrayó el resultado más que decoroso de esta reposición, en la que todo el elenco ofreció una participación comprometida; alabó, de igual forma, la dirección de escena de Lombana que nunca sobrecargó el escenario ni encimó a los personajes, cuidando todos los detalles, logrando imágenes que son auténticos cuadros.

Sintetizando este capítulo tercero, tenemos una recapitulación general de los antecedentes de la ópera en México antes de la construcción del Palacio de Bellas Artes, la forma en cómo se concebía el arte y los lugares en donde ocurrían estos eventos. Una vez terminada la construcción del Palacio de Bellas Artes, este se volvió el recinto operístico más importante del país. Gracias a este monumento artístico se fomentó la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya finalidad es la de estimular la producción artística en todo el territorio nacional; de dónde se despliega directamente la Ópera de Bellas Artes o compañía nacional de ópera. Se hizo, posteriormente, un breve recorrido por la historia una vez comenzada a funcionar la compañía, haciendo un inciso especial en la programación operística del 2010 al 2016, tanto en la gestión artística, como en los montajes escénicos, mediante críticas que surgieron en su momento. Todo ello se ha puesto con el fin de dar una visión general del trabajo que se ha realizado en la Ópera de Bellas Artes, para adentrarse, en el siguiente capítulo, con más detalle, en las obras a analizar.



4. ANÁLISIS DE LAS LAS ESCENIFICACIONES EN LA ÓPERA DE BELLAS ARTES

4.1 LUIS MIGUEL LOMBANA

Nabucco

Ópera de Giuseppe Verdi, con libreto de Temistocle Solera

Estreno: Milán, Teatro alla Scala, 1842

Estreno en México: Teatro Nacional, 1856

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1963

Montaje analizado: Junio, 2012

Temática y lectura contemporánea

La peripecia de la ópera *Nabucco* se desarrolla en Jerusalén y Babilonia, aproximadamente en el año 560 a.C. Como bien es sabido, el libreto de Solera se basa en el antiguo testamento, aunque se concede muchas libertades con respecto a los acontecimientos bíblicos. La historia aborda la liberación del pueblo hebreo de la invasión asiria. Nabucodonosor es rey de Babilonia y al proclamarse dios cae en la locura, perdiendo su autoridad. De esta forma, Abigaille, su esclava, usurpa la corona; pone en riesgo la vida de Fenena, su hija, convertida al judaísmo tras enamorarse de Ismaele; el pueblo hebreo sufre el cautiverio, pero Zaccaria, tras orar a Dios, les promete su liberación. Nabucco toma consciencia de los hechos, pide perdón al dios de Judá, recupera el trono y logra salvar la vida de los hebreos. Abigaille muere arrepentida, mientras todos glorifican al único dios verdadero.

La propuesta de Lombana, además de la temática original, ha querido encastrar la ópera al contexto en la que se compuso, es decir, el sometimiento del pueblo italiano durante la invasión austriaca. Por lo que su objetivo, además de presentar la ficción fabular, es ubicar al espectador en época de Verdi:



Italia, a mediados del siglo XIX, mostrando lo acontecido durante la propuesta, creación y primera representación de la ópera *Nabucco*. El director pone el énfasis en el carácter político de la obra, concretamente en el *Risorgimento* italiano, situación plasmada, de manera analógica con la trama, mostrando el anhelo de libertad que se vivía en la época del compositor. De igual manera busca exponer las convenciones dramáticas y escénicas de aquel entonces, encontrando, de esta forma, más que a Nabucco, Abigaille, Zaccaria, Fenena o Ismaele; a Giorgio Ronconi, Giuseppina Streponi, Prosper Dérivis, Giovannina Bellinzaghi y Corrado Miraglia, los primeros actores que interpretaron la ópera de Verdi. El núcleo de convicción dramática es presentar al espectador en una propuesta doble, el contexto en la que se crea la ópera *Nabucco*, con un homenaje a Verdi así como a los primeros actores que lo interpretaron, y por el otro, mostrar la ficción de la ópera *Nabucco* buscando un distanciamiento con el público del PBA, que favorezca a reflexionar sobre la opresión política.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Debido a la lectura concreta del director, el tiempo fabular de la obra musical —los años del cautiverio hebreo y su liberación de Babilonia— no coincide siempre con el tiempo diegético buscados en la puesta en escena, los meses transcurridos entre enero de 1841 y marzo de 1843, lo que se traduce en el momento en el que Merelli, empresario de la Scala, propone a Verdi componer la ópera *Nabucco* y se extiende hasta el estreno mundial de la misa, en un juego metateatral, de ficción dentro de la ficción. Los supertítulos iniciales de cada acto, ubican al espectador en el contexto temporal y espacial de la propuesta. La evolución del proceso creativo de la ópera y todo el contexto que le acompaña, se va desarrollando a lo largo los actos, de tal forma que se crea un contraste remarcado entre el primero y el último.

La obra consta de cuatro partes, entre cada acto el director propone un oscuro total acompañado de la caída del telón, sugiriendo un salto en el tiempo, marcado con el vestuario y actitud de los personajes; también, en el acto dos y acto cuarto, al cambio de cuadro se propone el oscuro seguido por un salto temporal. Para las escenas se manifiestan tres formas temporales: las puramente diegéticas, señalando que se trata de actores del siglo XIX preparando una ópera, especialmente colocadas en los primeros actos; escenas ubicadas en su tiempo fabular, sobre todo al final de la representación y otras escenas que mezclan el tiempo diegético y fabular bien de forma consecutiva o simultá-



neamente, mediante el juego de objetos, o personajes propios de cada tiempo, como la intervención de soldados asirios que irrumpen en el tempo de Salomón, según la fábula, al tiempo que soldados austriacos irrumpen en el ensayo, remarcando el tiempo diegético; o la escena en la que se despliegan banderas italianas y todos los actores portan un vestuario del siglo XIX, mientras que Zaccaria, parece el único personaje extraído del libreto, consolando a un pueblo que no es el suyo, llevándoles a ellos la promesa de su liberación. Para la transición de las escenas, se plantean nexos de unión que las enlazan sin que la acción se detenga. En otros momentos se presenta directamente un corte en la ficción fabular, creada dentro de los ensayos, para remitir al espectador a la vida de los artistas que interpretan la ópera. Por lo tanto el tiempo teatral, presentado en la escenificación es una mezcla entre el diegético –del s. XIX– y el fabular –del 560 A.C.

Debido a la complejidad de la propuesta temporal de esta escenificación se propone, en la página siguiente, un esquema que clarifica lo anteriormente expuesto.

Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de la ópera *Nabucco*, en esta propuesta escénica el tiempo interviene de diversas maneras. En la obertura se trabaja un tiempo de resumen, es decir, durante los pocos minutos que dura este fragmento, se plantea la propuesta de la ópera, la organización de la misma y la llegada de los actores. Tanto en la primera aria de Zaccaria, *D' Egitto là sui lidi...* como en el terceto *Guerrieri, è preso il tempio*, entre Abigaille, Fenena e Ismaele, el tiempo diegético coincide con el tiempo real de la representación. Para el aria *Anch'io dischiuso un giorno* de Abigaille, se enfatiza el tiempo diegético, en el que Giuseppina Strepponi, mientras interpreta su papel, canta a Verdi; en la cabaletta que le precede se crea un contraste entre el ritmo dinámico de la música y el ritmo estático de la escena, situación similar acontece en la cabaletta de Nabucco *Cadran, cadranno i perfidi*. El aria de Zaccaria *Tu sul labro de' veggenti*, también refleja un tiempo diegético, en el que Prosper Dérivis, tras haber testificado el arresto de dos personas, une su aria a ese acontecimiento. Durante el ensamble *S'oda or me*, se crea una yuxtaposición de los sentimientos de cada personaje, reflejados al mismo tiempo; por otro lado las dos distancias temporales, la fabular y la diegética, se mezclan, encontrando una escena en la que Verdi se mueve a través de los personajes y contempla a cada uno. Para el aria de Nabucco, *Chi mi to-*

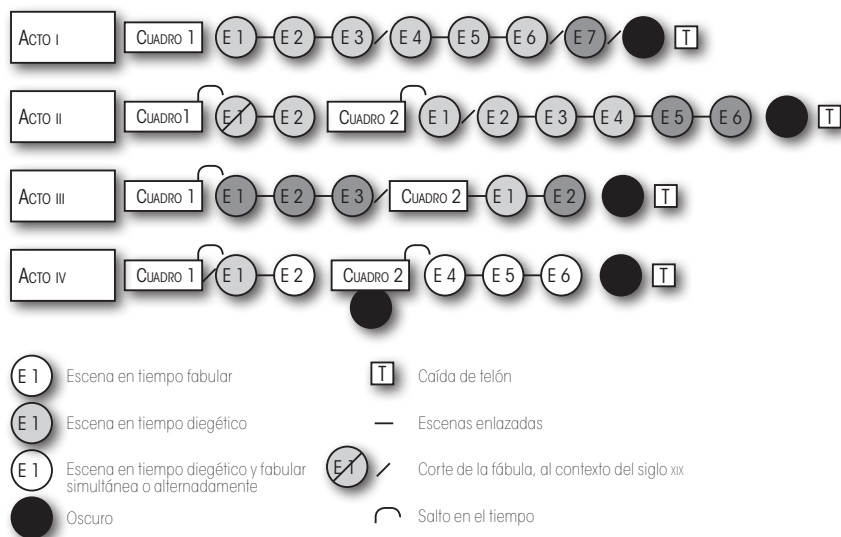


Figura 8: El trabajo del tiempo en *Nabucco*. Esquema propio realizado para esta tesis.

glie il regio scettro?, después de proclamarse dios, viene una confusión espacial y temporal de los personajes, acompañada por la iluminación, la pérdida de la corona y el movimiento escénico. En el dueto, *Eccelsa donna...*, se proponen las dos distancias temporales simultáneamente, la fabular y la diegética, con elementos escenográficos y personajes que aluden a una y otra. En *Deh perdona...*, entre Nabucco y Abigaille, sucede lo mismo, con la llegada de soldados austriacos, por un lado, y asirios, por el otro. El coro del *Va pensiero, sull' ali dorate...*, queda completamente descontextualizado de su tiempo fabular, se coloca en un funeral; aunque Verdi está presente, el director pudo basarse en el entierro del compositor, donde el cortejo que le acompañaba entonó espontáneamente este himno para despedirlo. Durante el final del tercer acto *Oh, chi piange... Del futuro nel buio...* de Zaccaria, se acentúa al tiempo diegético de la obra, con el despliegue de banderas italianas de aquella época y un letrero que, solía usarse para apoyar su reunificación, “Vittorio Emanuele como Rey de Italia” iniciales que coinciden con las de Verdi; Zaccaria, en este momento es el único caracterizado como personaje. A partir del recitativo y aria de Nabucco *Son pur queste... Dio di Guida...* solo se alude al tiempo de la fábula,



coincidiendo vestuario, escenografía y presentación del personaje. En la arieta de Fenena, *Oh, dischiuso è il firmamento*, el ritmo sosegado de la música concuerda con el ritmo estático de la escena, lo mismo que en el *finale* de la obra.

Espacio escénico

Como se ha señalado en párrafos anteriores, la lectura concreta del director, lejos de ubicar la ópera en el interior del templo de Salomón, en Jerusalén; en las habitaciones del palacio asirio; los Jardines Colgantes de Babilonia o las riveras del Éufrates, coloca la propuesta, durante los tres primeros actos, en un palacete italiano del s. XIX, haciendo un cambio radical en el último acto, y remitiendo al espectador al espacio propiamente fabular.

El vestíbulo principal del palacete italiano, empleado al inicio de la obra, está formado por unas escaleras de gran tamaño delineadas por un pasamanos de madera y cubiertas por una alfombra roja. El eje central de la misma, conecta el nivel del escenario con un descansillo, en el que se encuentra una puerta sobre la que reposa un escudo de la bandera italiana de la época de Verdi, marcando el centro del espacio. Del descansillo, se desprenden otras dos escaleras unidas en un desembarco final que da lugar al nivel más alto. Las paredes laterales, se encuentran colocadas en una diagonal abierta. En el escenario el espacio se divide en tres: el centro es una área completamente diáfana y los laterales constituyen el espacio de Verdi y sus colaboradores. En el derecho hay un piano vertical y un baúl lleno de objetos —que serán retirados en el tercer acto junto con la alfombra— y en el izquierdo hay mesas circulares con sus manteles y sus sillas. Unas lámparas de gas, muestran ser la fuente luminosa del espacio, de la que emana una luz cálida. Se marca un estilo arquitectónico neoclasicista con los arcos de gran altura y los materiales que los componen. La plástica presenta texturas táctiles naturales asequibles como la madera de las puertas o del pasamanos y el mármol de las paredes.

La propuesta espacial distingue el lugar del ensayo —que constituye toda la estructura de las escaleras y el centro del escenario— del lugar social de los actores, es decir, donde Verdi trabaja, los actores reciben notas o desarrollan su mundo social, formado por los laterales del escenario, aunque en algunos momentos se transgrede dicha convención deliberadamente, como en el caso de Giuseppina Strepponi, que dedica una de sus arias al compositor, saliendo de su espacio de representación —las escaleras— para acercarse a Verdi —a las mesas laterales. Las mesas son aprovechadas en varios momentos bien para de-



Imagen 1. Escenografía de *Nabucco*, actos I y II. Tomada de Sabina (2012)

limitar el espacio, o para mostrar un cambio de lugar, movidas por los mismos actores, a la vista del espectador, antes o incluso durante los números musicales, denotando con ello dos cosas: primero, se busca evidenciar la ficción y segundo se busca figurar que se trabaja con el material que se tiene a mano. Las transiciones en los tres primeros actos son a vista y sin interrupción de la acción. La utilería puede dividirse, según el uso que se le da en escena, en tres grupos. Como utilería de mano propios de la fábula, que caracterizan al personaje, aunque son utilizados sin fuerza ni valor: la espada de Abigaille, las lanzas de los soldados o las tablas de la ley y el báculo de Zaccaria; aunque, avanzada la ópera, llegan a utilizarlos con el valor que les corresponde, como la carta que Abigaille rompe, acreditando su situación de esclava. También pueden ser utilizados objetos propios del tiempo diegético, no encontrados en el libreto, sino propuestos directamente por la escena, que abarca tanto utilería de planta como atriles con partituras para denotar un ensayo, o utilería de mano como un vaso con agua y un abanico para que la actriz pueda refrescarse. Finalmente objetos portados con un fin simbólico, ejemplo de ello es todo el juego que se hace con la corona en el segundo acto, como forma de ganar, perder o trasgredir el poder. O el despliegue de banderas italianas en el final del tercer acto, mostrando el objetivo político de la ópera.

La iluminación en varios momentos juega un papel importante en la creación de atmósferas: para el aria de Zaccaria, cuando recibe las tablas de la ley, ayuda a reducir el espacio, gracias a su luz cerrada y cálida, se logra una escena íntima cargada de aflicción y desolación; situación similar durante la conversión de Nabucco, que tras su plegaria, a la entrada de los asirios, se corta abrupta la intimidad para abrir el espacio, mediante una luz abierta y de gran



intensidad que acompaña al ritmo vigoroso de la cabaletta. Otro momento importante marcado por la iluminación es durante la locura de Nabucco, creando una atmósfera de confusión y locura, utilizando luces intermitentes que concluyen en un apagón, buscando resaltar lo expresivo de cada momento y obtener un efecto esteticista en el espacio.

El inicio del cuarto acto comienza con el mismo espacio escenográfico pero, durante el interludio musical, se suceden –a la vista del espectador– los cambios escenográficos, ya no realizados por los actores, sino por la maquinaria, cambiando el ambiente de la propuesta.

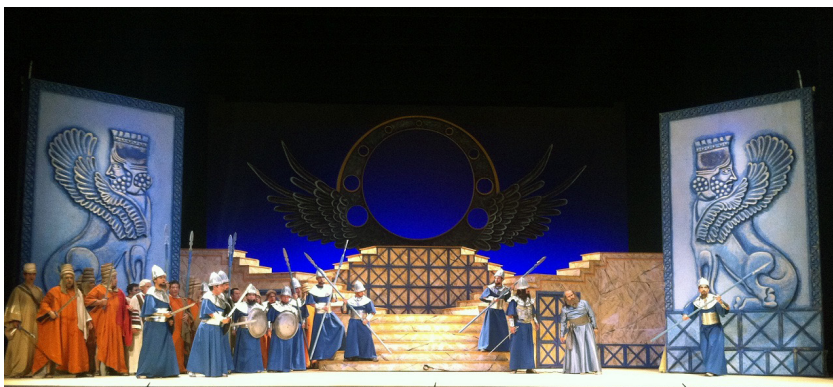


Imagen 2. Escenografía de *Nabucco*, acto iv. Tomada de Recillas (2012)

Solo permanece la base de la escalera, hasta el segundo nivel, adquiriendo la apariencia de un Zigurat, propio de los templos babilónicos. Las paredes, del fondo y laterales han desaparecido, gracias a un panorama iluminado en azul se logra ver parte del movimiento que se produce. De arriba, baja un disco gigante con alas, símbolo del dios de los asirios y a los costados se colocan dos esfinges de Assur talladas en un alto relieve de piedra. La escenografía ahora coloca al espectador en un territorio asirio.

Se trata de una escenografía semifija donde prevalece un espacio consecutivo, ya que parte de la estructura de la escalera permanece durante toda la obra, mientras los corpóreos laterales y el posterior salen en el último acto, para introducir en escena nuevos elementos. Aunque en momentos clave se vuelve un espacio simultáneo –como se ha explicado en el análisis del tiempo– al colocar sincrónicamente elementos escenográficos correspondientes al siglo



xix y al 580 a.C., oscilando entre el lugar del ensayo y el espacio fabular, como el mismo núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena plantea en su propuesta metateatral.

Como elementos escénicos a destacar en el último acto se encuentran unas voces extraescénicas en el recitativo de Nabucco que desde los hombros del teatro se oyen para anunciar la muerte de Fenena, situación que lleva al rey a tomar conciencia; Otro elemento acentuado es la esfinge de Baal, que aparece después del oscuro del segundo cuadro, esta imagen no solo indica el dominio asirio, sino su expansión tras la postura del sacerdote de Baal colocado detrás de la esfinge, que junto con su nemes en la cabeza, aunado al disco alado del fondo y que abarca todo lo alto del escenario, parece agigantarse. La destrucción de los asirios es señalada con el signo de desmontar la imagen del pedestal, colocándola sobre el suelo a la orden de Nabucco.

En el vestuario, que durante el acto I y II se compone de trajes europeos de la primera mitad del siglo xix, se destacan los tonos negros, blancos, grises y pastel para el coro y personajes que no forman parte de la ficción de la ópera: Verdi, Solera, vestuarista, utileros, músicos, que junto con la escenografía en tonos grises, se logra una armonía de color en los fragmentos corales, basada en la combinación de los neutros y los tonos claros, según la cuarta regla. Ocurre lo mismo con los trajes de los asirios, predominando la gama de los naranjas, el amarillo curry, dorado, ocre, colores mostaza, blancos y rojos, llegando a una armonía del color basada en la gama de los cálidos, usando tonos adyacentes en la rueda de color según la segunda regla. Se opta por un cambio en el código de su indumentaria mediante túnicas largas, en la cabeza tiaras altas, algunas de ellas con turbante, o sombreros pequeños y cónicos. Los protagonistas, cambian el vestuario y el color según su rol de actores o de personajes fabulares, como se muestra en la tabla de la página siguiente.

Una vez elaborado el análisis de las cuestiones formales, basados en basados en Martínez (2017), se puede llegar a la conclusión de que el director de escena, junto con el escenógrafo, usan una estética estilística de realismo esteticista, es decir, se trata de una mimesis de un lugar reconocible y localizable en una época, aunque también embellecida, que da privilegio a las imágenes equilibradas buscando formas geométricas regulares y cuadros detallados casi a manera de pinturas. En el último acto, donde la puesta en escena coloca al espectador en el espacio fabular, continúa con



Personaje	Color de vestuario dentro del rol del actor	Significado	Color de vestuario como personaje fabular	Significado
<i>Giorgio Ronconi</i>	Traje marrón	Sin elegancia, un traje común (p. 258)	Túnica plateada	Pompa, lujo, solemnidad y valor material (p. 246)
<i>Giuseppina Strepponi</i>	Vestido verde/ Vestido azul	Verde, color de la juventud y la fertilidad (pp. 108- 109)/Azul, color de lo femenino (p. 33)	Vestido rojo púrpura, con detalles dorados	El color más caro de la antigüedad, lujo, guerra. (pp. 63-65) Los dorados simbolizan el deslumbramiento por los falsos dioses, el becerro de oro (p. 236)
<i>Giovannina Bellinzaghi</i>	Vestido rojo/ Vestido plateado	Rojo de la nobleza y el estatus (p. 61)/ Plateado de la Femenidad (p. 247)	Vestido lila	Violeta aclarado en blancos, color de la penitencia y sobriedad (p. 198)
<i>Prosper Dérivis</i>	Traje azul	Cualidades intelectuales masculinas (p. 32)	Túnica blanca	Color del bien, de la inocencia y las víctimas sacrificiales (p. 163)
<i>Corrado Miraglia</i>	Traje gris	Color propio de la moda masculina en el s. xx (pp. 281-283)	Túnica blanca	Color del bien, de la inocencia y las víctimas sacrificiales (p. 163)

Tabla 15. Los colores en el vestuario de *Nabucco*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

la misma propuesta estética estilística, aunque el ambiente es completamente diferente. El diseño escenográfico es de tesis, enfatizando su núcleo de convicción dramática, dividiendo el lugar de acción, bien del contexto diegético –el palacete del s. XIX– o bien del argumental –El zigurat babilónico– colocando elementos claves de un tiempo y de otro: banderas y escudos italianos, o el cartel de “Verdi” por un lado, y por el otro la imagen del becerro de oro y el disco alado del fondo, símbolo de Baal y del dominio asirio.

Personajes e interpretación

Como esta escenificación busca adentrar al espectador dentro del contexto de la ópera *Nabucco*, el estudio se centrará en los personajes propuestos por Lombana: Giorgio Ronconi, Giuseppina Strepponi, Prosper Dérivis, Giovannina Bellinzaghi, Corrado Miraglia y el propio Verdi, quien es el verdadero protagonista de esta historia. De igual forma, siguiendo esta apuesta, según el mo-



delo de Vogler (2002) el héroe corresponde al personaje de Verdi; los empresarios son los mentores, quienes motivan al músico a componer *Nabucco*; Los guardianes del umbral corresponden a la guardia austriaca que entorpece su trabajo; La figura cambiante es Giuseppina Strepponi, que pasa a ser un actriz más de su ópera, a ser su gran amor. Visto de esta forma, el arco del personaje protagónico, quedaría de la siguiente manera:

Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV
Verdi en su mundo ordinario, solo, componiendo. Empresarios le buscan y le proponen componer <i>Nabucco</i> , acepta. Verdi comienza preparativos con Solera, el libretista. Soldados austriacos irrumpen en escena. Llegada del coro y solistas, comienzan preparativos. Tienen que romper con estereotipos de interpretación. Lidar con divismos y retardos de los solistas. Discusión con el jefe de la guardia, por irrumpir en escena.	Verdi prepara a su protagonista. Verdi queda enamorado de su actriz, Giuseppina Strepponi. El avance de la fábula, le impide hablar con Giuseppina. Soldados austriacos arrestan a dos de su gentes. Cada personaje adquiere voz dentro de la cabeza de Verdi.	Se hace más cercana la relación de Verdi y Giuseppina. Comienzan a existir elementos escenográficos de la fábula. Queda confeccionado todo el vestuario. Vuelven los soldados austriacos, Verdi les detiene el paso. Muere uno de los hombres de Verdi, lo velan.	Se estrena la ópera de Verdi. Escenografía terminada. El se va, pero su obra queda.

Esquema 1. Arco del personaje de Verdi

La lógica de la trama propuesta por el director, en varias ocasiones, responde a una lógica alejada de la fábula pero queda justificada dentro de su núcleo de convicción dramática, por ejemplo, Giorgio Ronconi, que representa a *Nabucco* y Prosper Dérivis que representa a *Zaccaria*, son en la fábula antagónicos, sin embargo aquí vemos que tienen una relación cordial en su mundo cotidiano; lo mismo pasa con el coro, que representa al pueblo hebreo y muestra su afecto a Ronconi, cuando en la fábula es su invasor. O la ya nombrada escena en el que Abaigaille lamenta la pérdida de su inocencia mientras lo que se ve es a Giuseppina Strepponi, cantando a Verdi. El dueto de amor entre Fenena e Ismaele es más un ensayo con partituras entre Giovannina Bellinzaghi y Corrado Miraglia; y en el coro del *Va pensiero, sull' ali dorate...*, un lamento del pueblo hebreo por su cautiverio, los actores que encarnan a Abigaille, *Nabucco* y el sacerdote de Baal están presentes, eso en la fábula sería impensable, para Lombana es un lamento del pueblo italiano del que ellos también forman parte.



De la mano con la lectura concreta de esta puesta en escena se distinguen, por lo menos, tres factores que condicionan la forma interpretativa.

- Primero: cuando dentro de la fábula se hace evidente la ficción, remarcando que son actores del s. XIX interpretando una ópera nueva a la que no siempre saben como abordar. Como rasgos generales, se descubren las siguientes características: se produce un distanciamiento emocional con el personaje que representan; se opta por movimientos estereotipados; se evidencian los trazos marcados sin que reflejen intenciones; los objetos de utilería son manejados sin el valor que tienen dentro de la fábula, ni con la fuerza requerida, muchas veces dejándolos en el olvido; se opta por la sobreactuación; no existe relación entre los personajes; el canto es frontal, dirigido al público, casi a manera de concierto; se cae en el estatismo; los movimientos acompañan más a la melodía de la música que a la acción escénica; buscan la postura y su comodidad como actores; mueven elementos escenográficos a vista del público y evidencian la ficción rompiendo con la fábula. Este estilo interpretativo es recurrente en los primeros actos.
- Segundo: Cuando algunas escenas de la fábula son descontextualizadas y colocadas en el s. XIX, o bien, todas las secuencias añadidas, no encontradas en el libreto y que remiten al contexto verdiano, generalmente colocadas en los fragmentos puramente orquestales. Las características son: fuerza interpretativa por parte de los actores, buscan la credibilidad, sus emociones reflejan el momento representado; tienen una interpretación orgánica, los objetos utilizados adquieren valor y se crea la ilusión de que el suceso ocurre verdaderamente.
- Tercero: Fragmentos en los que se reflejan los personajes fabulares, haciendo a un lado a los actores del s. XIX. Esta condición se da sobre todo en el último acto, cuando el espacio y el tiempo ya remiten a Babilonia en el año 560 a.C. Se busca una interpretación verosímil y orgánica aunque no se abandonan ciertas convenciones de la ópera, como el canto frontal y la mirada al público.

El coro de Bellas Artes representa al coro en la obra dirigida por Verdi, denotando la metateatralidad, aprendiendo el rol que deben desempeñar, aún así no buscan individualizarlos, sino aunarlos a una misma intención, con movimientos generalmente rígidos. Se apoyan de actores para algunos papeles introducidos por Lombana —la vestuarista, los utileros, el libretista— y también para el papel protagónico, Verdi.



Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

No es sencillo comprender cada elemento de la propuesta de Lombana, ya que el tema principal de la puesta en escena –el contexto en la que se creó la ópera *Nabucco*– no es el tema principal del libreto –la liberación del pueblo hebreo de mano de los asirios– por lo que el espectador a través de la plástica propuesta, o del trabajo de interpretación, o de la ayuda de los supertítulos, sin contar con la palabra, debe comprender sucesos históricos que contextualizan a la ópera *Nabucco*, en la Italia de 1842. No todos los espectadores conocen los antecedentes de la composición y la primera representación de dicha ópera, más aún, podrían también quedar confundidos quienes conocen esos acontecimientos, al no ser tan fieles a la historia –Verdi no acepta de inmediato el encargo de componer *Nabucco*, como se muestra en la representación, de hecho se rehúsa con firmeza. Su relación con Giuseppina Streponi comienza años más tarde, ya que para esos momentos él guardaba el luto de su esposa e hijos recién fallecidos, mismo motivo que le impedía tener el ánimo de componer, como lo presentan en la obertura, por mencionar algunas licencias tomadas. Debido a ello, varios personajes introducidos por el director son signos confusos para el receptor, por ejemplo, los dos hombres que son arrestados, antes del aria *Tu sul labro de' veggenti* cuya identidad no es clara para el espectador; lo mismo que el muerto colocado en el momento más representativo de la ópera, en el coro del *Va pensiero, sull' ali dorate*. Algunos signos escénicos también pueden llegar a ser confusos durante los sucesos que buscan recrear la ilusión de realidad: personajes que pasan frente a otros sin ser vistos, o el estatismo y la falta de fuerza escénica de los soldados asirios durante la Cabaletta de Nabucco, en el cuarto acto, cuando ya la fábula ha ganado peso, desapareciendo todo rastro de la época verdiana, quizá con el fin de mostrar que por más ilusión de realidad que se cree, todo es ficción. Por otro lado la propuesta tampoco compensa los momentos intencionalmente débiles en los se evidencia lo artificial a través del estatismo, clichés, movimientos sin energía o excesiva frontalidad, con otros signos escénicos lo suficientemente atrayentes para el espectador.

Sin embargo, el objetivo de presentar el contexto que rodea la composición de la ópera, así como la misma ficción de *Nabucco*, se logra gracias al marcado desarrollo del arco de los personajes entre el primer y último acto: desde el actor sociable de Giorgio Ronconi, hasta el vigoroso rey Nabucco que devuelve la libertad a los hebreos; o una Giuseppina Streponi que quiere



coquetear con el director, llegando a una Abigail moribunda y arrepentida; o el divismo de Giovannina Bellinzaghi, convertida en una Fenena dispuesta al martirio; Un Prosper Dérivis que bebe vino mientras mira el trabajo de sus compañeros, a un Zaccaria completamente caracterizado que apunta al cielo; o Corrado Miraglia que llega tarde al primer ensayo y aún lee la partitura, mudado a un Ismaele que logra transportarnos a la fábula, dispuesto al martirio y enamorado de Fenena.

En conclusión, la propuesta de Lombana logra ubicar la ópera *Nabucco* en Italia de la primera mitad del siglo XIX, correspondiente a la época de su composición, descontextualizándola de su tiempo fabular, sobre todo en los primeros actos, para llegar a un final en el que cobra vida propia la fábula y la puesta en escena reconduce a Babilonia del 560 a. C. El director usa para ello un juego metateatral, en el que se van mostrando escenas en un tiempo y en otro, bien simultáneamente o alternadamente, teniendo una evolución marcada del primer al último acto. Cuando hace evidente la ficción fabular, también juega con contradicciones entre el ritmo musical y escénico, puntualizando la artificialidad. Pero cuando nos remite exclusivamente al tiempo verdiano, o cuando ya la fábula, en el último acto, busca la verosimilitud, entonces hace coincidir el tiempo musical y el escénico.

Con el tema del espacio, la propuesta se desarrolla en un palacete italiano durante los primeros actos, los movimientos de mesas y sillas son realizadas por los mismos actores para indicar los cambios de espacios fabulares, remarcando la ficción; sin embargo, en el último acto busca crear la ilusión fabular, con una transformación evidente en el espacio escenográfico y en la forma de ejecutar dichos cambios que son ocultos al espectador. El uso de los objetos, o bien evidencian que se trata de utilería teatral que remite a la fábula, o se apoyan en ellos para remarcar la ficción diegética, y en momentos concretos, les da un tratamiento simbólico, como en el caso de la corona en el segundo acto, o la estatua de Baal en el último. La iluminación es aprovechada en varias ocasiones con el fin de introducirnos en la atmósfera buscada, tanto para los momentos del contexto diegético como fabulares. El vestuario en la propuesta es clave, imprime el sello de ficción dentro de la ficción y delinea los momentos en los que el director busca que la fábula cree la ilusión de ocurrir verdaderamente. La parte visual subraya niveles jerárquicos, la composición es simétrica y las imágenes embellecidas, también utiliza regularmente el estatismo y la



frontalidad, denotando lo artificial como ironía de la forma de representar en la época de Verdi haciendo evidente que se trata de una representación.

Los personajes propuestos son actores del s. XIX, se introducen algunos que no forman parte de la fábula, volviendo, incluso, protagonista al mismo compositor. Con el estilo de interpretación, se articula entre la vida social de los actores, con un estilo verosímil y orgánico, o cuando se busca evidenciar la ficción, con un estilo artificial, asegurando el cumplimiento del núcleo de convicción dramática de esta escenificación que es reflejar el contexto de la creación de *Nabucco*, y a la vez reflejar la ficción fabular, logrando manifestar el sometimiento político de ambas épocas a través de un distanciamiento que busca hacer reflexionar al público de Bellas Artes.

Turandot

Ópera de Giacomo Puccini, concluida por Franco Alfano

Con libreto de Giuseppe Adami y Renato Simoni

Estreno: Milán, Teatro alla Scala, 1926

Estreno en México: Palacio de Bellas Artes, 1960

Montaje analizado: Abril, 2013

Temática y lectura contemporánea

La peripecia de la ópera se basa en la historia homónima de Gozzi, se trata de última composición de Puccini, que tras su muerte, deja inconclusa. Turandot repudia el amor de los hombres debido al recuerdo de una abuela ultrajada por un extranjero. Por su miedo se refugia en un decreto: “los enigmas son tres, la muerte una”, quien busca su mano y falla las pruebas, morirá. Para su desventura uno obtiene el triunfo y es forastero. Su desprecio la lleva a levantar otro decreto: “nadie duerma en Pekín”, todos deben averiguar el nombre del desconocido, es la condición que Calaf le ha dado para entregarse a la muerte. Solo el ejemplo de Liù, la que ama con pureza al perseguido y da su vida por él —personaje añadido por Puccini, queriendo honrar a una sirvienta suya acusada injustamente de ser su amante provocando el suicidio de la joven, a quien dedica sus últimas palabras en la ópera antes de morir, “Liù bondad, Liù dulzura, duerme, olvida, Liù poesía”— es la que logra generar, por su sacrificio, la catarsis en la princesa. Turandot deja su dureza y acoge al extranjero cuyo nombre ahora es amor.

El núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena busca enfatizar las constantes injusticias cometidas por los ricos y poderosos, reflejado, sobre



todo, en el personaje de Turandot; en contraposición con el sometimiento de los más pobres y oprimidos, representados en Liù, Timur y el pueblo de Pekín, manifestando un mundo cargado de autoritarismo y desigualdad, en la que solo el amor desinteresado por el otro, puede hacer cambiar el rumbo de la sociedad, como a continuación se refleja en la puesta en escena.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

El tiempo fabular de la ópera *Turandot* suele ser descrito como una época remota, glacial e incluso, tal y como aparece en el programa de mano, imaginaria. Todo transcurre en una jornada completa. La obra consta de tres actos, el primero solo tiene una escena, mientras que el segundo y el tercero cuentan con dos. En el cambio entre los actos se coloca un oscuro total y un intermedio, seguido por un salto notorio en el tiempo, marcado tanto con el espacio como con la iluminación. En el segundo acto, la primera escena la dividen en tres partes, denotando el paso del tiempo, definido con transformaciones en el espacio, sin que la acción se detenga. Para la unión entre escenas –de los actos II y III– la música funge como nexo. Se concluye la obra con el oscuro, al tiempo que la música dicta su final. Visto de forma gráfica queda como se muestra en la página siguiente, figura 9.

Según los números más destacados de la estructura musical, existen diversas maneras de presentación temporal. Los fragmentos corales, *Perchè tarda la luna?... Là sui monti dell'Est; Gravi, enormi ed imponenti; Ai tuoi piedi ci postriam* y el *Finale*, la acción se detiene para mostrar un pasaje lírico, aunque no hay avance del tiempo, el director aprovecha para colocar escenas cautivadoras, diferenciando, de manera clara, los estatus sociales: en los dos primeros la miseria del pueblo de Pekín y en los siguientes el lujo y la majestuosidad de Altoum y su hija Turandot. Para las arias, *Signore, ascolta*, de Liù; *In questa reggia*, de Turandot y *Nessun dorma*, de Calaf, el tiempo se ralentiza, o se dilata, con el fin de dar paso a reflexiones o confesiones. En las arias, *Non piangere*, Liù, de Calaf y *Tu che di gel sei cinta*, de Liù, el tiempo avanza, coincidiendo tiempo escénico y diegético, esta última cargada de gran emoción y atrevimiento por parte de Liù, quien encara a Turandot, sabiendo que ya no existe otro camino para ella que la muerte. Como propuesta del director, el terceto de Ping, Pang y Pong, del segundo acto, se divide en tres fragmentos, denotando el salto del tiempo con el cambio del espacio y de la acción, aunque la música marca la continuidad de la fábula. Cada una de estas partes presenta una forma tempo-

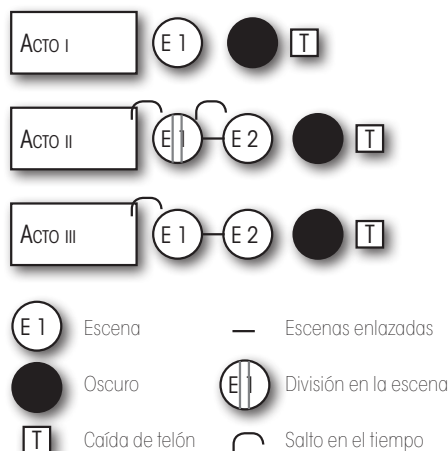


Figura 9: El tiempo en la puesta en escena *Turandot*. Esquema realizado para esta tesis.

ral propia: la primera, *Olà, Pang! Olà, Pong!*, Utiliza un tiempo de resumen, en el que en los breves minutos que transcurren musicalmente, los mandatarios comen y beben, transitando por todo un rito de lavado de manos hasta concluir con el té. La segunda parte, *Ho una casa nell'Honan*, presenta un tiempo dilatado, cada uno reflexiona sobre sus anhelos de manera aislada, mientras contemplan el agua contenida en tres pilas. La última parte, *O mondo pieno...*, coinciden tiempo escénico y diegético, utilizan sus varas de bambú, para interactuar entre ellos o para ilustrar su palabra, extendiendo, con esta división, la permanencia de su situación pesadosa.

De esta suerte, a través de los fragmentos musicales de la obra, se muestra la cadena del poder que ejerce la princesa sobre los mandatarios, ellos sobre el pueblo y estos últimos sobre los extranjeros, como reflejo de una sociedad cargada de injusticias y autoritarismo.

Espacio escénico

Siguiendo el libreto, la acción se desarrolla en Pekín: Las murallas de la ciudad, pabellones chinos, el jardín del palacio y la plaza imperial.

Para el primer espacio propuesto, las murallas de la ciudad de Pekín, se divisan balcones, puertas imperiales y rampas, marcando así diversos niveles. Se encuentra, en el tercer término, una muro de piedra. De manera remarcada Turandot, espacialmente, es situada a una gran distancia del pueblo, ella



dentro de las murallas, el pueblo fuera, ella en lo más alto, el pueblo sobre el escenario. La luz, en tonos fríos, ayuda a remarcar esa distancia e introduce la noche, denotando un espacio exterior y amplio.

Dibujando la suerte de los condenados se opta por hacer alusión a un calabozo, mediante una ventana colocada a ras del suelo y tan solo levantada a unos pocos centímetros de este, delimitada con barrotes, de donde proviene una luz cegadora y humo, asomándose manos suplicantes, como parte de la aparición fantasmagórica de los enamorados de Turandot.

Toda la escena inicial del segundo acto transcurrirá en el primer término del escenario y será dividida en tres partes con cambios totales en el espacio

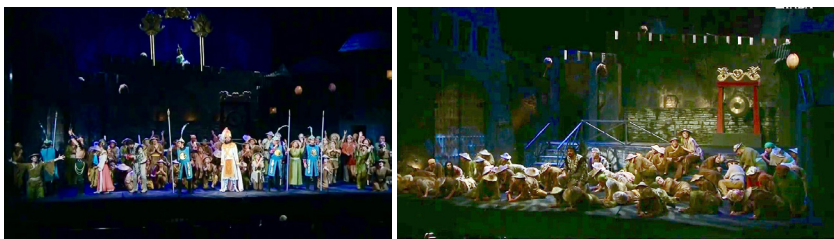


Imagen 3. Escenografía de *Turandot*, acto I. Tomada de la grabación del INBA en orden secuencial a la representación

escenográfico, las transiciones son a vista, realizadas tanto por los actores que fungen como sirvientes, como por la maquinaria, sin interrumpir la acción. Comienzan con un pabellón chino en *Olà, Pang! Olà, Pong!*, los elementos escenográficos ya remiten a la arquitectura oriental como los tejados voladizos en forma curva y sus aleros levantados, así como la pintura de la muralla sobre la pared del pabellón o los elementos de utilería de mano, que remarcan las costumbres propias de las comidas asiáticas. El suelo, que tiene una alfombra en color rojo y la ornamentación del lugar, denotan el estatus de los tres mandatarios, quienes a pesar de contar con ciertos privilegios, no dejan de lamentarse por lo duro que resulta servir a Turandot. Para el segundo momento, *Ho una casa nell'Honan*, salvo la alfombra, todos los elementos escenográficos y la utilería serán retirados del espacio y se pondrán, a cambio, tres pilas de agua, colocadas en un semicírculo abierto. La iluminación ayuda a dividir el espacio separando cada una de las pilas, el reflejo del as de luz sobre el agua, rebota en la cara de los mandatarios, hay una atmósfera íntima en el que se muestra la soledad de cada uno de ellos. Para el último fragmento *O mondo*



Imagen 4: *Turandot* acto II, escena 1. Imágenes tomadas de la grabación del INBA.





pieno, se retiran las pilas de agua, la luz vuelve a unificar y delimitar el espacio de los tres mandatarios, se les entregan sus varas de bambú, como elemento que les acompaña durante toda la ópera señalando su estatus y poder, dando la apariencia de que practican artes marciales.

Para la siguiente escena, es levantada una gasa oscura por detrás de Ping, Pang y Pong, trasladando al espectador a la plaza imperial, sin que se haga corte en la acción. El vestuario y el espacio ocupado por cada personaje ya muestra su estatus: Altoum sobre el trono, en lo más alto de la escalera imperial, cubierto con un pabellón de doble techo voladizo y a sus costados paneles de celosía. Más abajo, el estrado donde serán leídas las leyes y dictadas las pruebas, sitio ocupado por el Mandarín y Turandot, aunque la princesa, como parte de su poderío, se moverá libremente por el lugar. En el nivel más bajo, otra plataforma, el sitio de los que son juzgados. La distancia del resto de los personajes con relación a Altoum muestra su jerarquía. Los elementos escenográficos y el vestuario ayudan a resaltar la majestuosidad del lugar. El único cambio en escena, al final del acto, es el despliegue de banderolas en color azul celebrando el triunfo de Calaf.



Imagen 5: *Turandot* acto II, escena 2. Imagen tomada de la grabación del INBA.

Para el acto tercero se opta por mantener la misma escenografía que en el acto anterior con algunos cambios: la salida de la plataforma de los acusados y los paneles de celosía se mueven para cerrar el espacio. Como signo del triunfo de Calaf, él puede moverse en libertad por el lugar, no así Timur y Liù, quienes serán tratados como prisioneros. Para la última escena esos paneles vuelven a abrirse remitiendo nuevamente a la asamblea imperial, la corte ocupa



su posición, con la diferencia de que ahora Calaf y Turandot son situados en el mismo nivel.

Algunos elementos de utilería que acentúan la desigualdad de las clases sociales son los espejos de mano, que el coro utiliza en *Perchè tarda la luna?*, en donde además de crearse un efecto embellecido, al rebotar la luz en la superficie de estos, creando una serie de destellos luminosos que salen del escenario hacia todas partes del teatro, remarcan la prohibición de mirar directamente a la princesa, contentándose con ver su reflejo. O las ya nombradas varas de los ministros, Ping, Pang y Pong, manipuladas como instrumento de guerra, sirviendo para señalar, impedir el paso, dar órdenes o cumplir deseos. El pañuelo rojo, que a la sentencia dictada por Turandot, dejará caer una doncella, denotando la condena a muerte de quienes han fallado las pruebas, mismo pañuelo que Calaf recoge y que muestra a Turandot al dictarle su enigma; si averigua su nombre él se entregará a la muerte. Al decir esto, repite el gesto de la doncella, turbando de esta forma el rostro de Turandot, al reconocer su forma de actuar. Finalmente, como metáfora del total despojo de Liú, la última de la estructura social, esclava de un forastero, se deshace de todas sus prendas personales, la medalla que lleva en el corazón se la da a Calaf, para finalmente, entregar también su vida.

La plástica teatral muestra una textura táctil natural asequible, utilizando materiales tales como la madera, el bambú, tejas, telas, alfombra, metal y piedra; creando un ambiente asiático, imperial, de distinción de clases, y una atmósfera de abuso del poder, de agresión, de dominación y sometimiento.

El vestuario recoge tres culturas diferentes: el pueblo chino, con sus diversas jerarquías, posiciones sociales, oficios y edades; el pueblo tártaro, reflejado en tres de los protagonistas: Calaf, Liù y Timur; y el pueblo Persa, a través del personaje del príncipe, que ha sido condenado tras fallar las pruebas. Con cuidadoso detalle se aprecia al pueblo de Pekín, quienes revelan una condición social baja, llevando ropajes en dos piezas, en tonos opacos grises, vinos, marrones, da la impresión de que visten con harapos: desgastados, sucios y rotos; casi todos portan en la cabeza los sombreros cónicos, propios de los arroceros. Los guardias portan un uniforme que les distingue, del resto del pueblo, en colores azules. El Mandarín usa una toga, con telas de seda en tonos verdes y un sombrero imperial, marcando su estatus aún por arriba de los guardias. Ping, Pang y Pong, los tres ministros del imperio, portan trajes orientales ne-



Imagen 6. Escenografía de *Turandot*, acto III, escena 1 y 2. Tomada de la grabación del INBA

gros, con motivos en dorados y un escudo en el cinturón en color rojo, siendo los más cercanos al emperador. Todos los que forman el pueblo chino han sido caracterizados con rasgos asiáticos, los hombres con mayor rango son peinados con una trenza, a manera de distinción. Pu-Tin-Pao, el verdugo del imperio, al ser un personaje mudo, porta una máscara completa en colores rojos, desdibujando todos sus rasgos, su pantalón verde militar y el pecho descubierta, apenas con un cuello y unas mangas en color negro, ya manifiestan el papel que desempeña. El emperador, como parte de su soberanía lleva los cabellos sueltos, completamente blancos, su túnica es en tonos rojos y dorados, se sostiene con un báculo en forma de dragón. Finalmente, Turandot, que de acuerdo a su rango, es el único personaje que muestra un cambio en cada acto: en el primero lleva prendas brillantes, azules y blancas, con un gran tocado en la cabeza, lleva los cabellos sueltos, largos, negros, abundantes, como señal de su belleza y como distinción de su estatus; pese a la elegancia, incluso extravagancia de su ropaje, los colores y la iluminación remarcen la frialdad de su carácter. En el segundo acto lleva un atuendo, en blancos y dorados, con una larga capa de varios metros de longitud y un tocado que denota su condición de princesa y en el tercero deja a un lado los colores fríos, para revestirse ahora en tonos rojos, sus cabellos los lleva trenzados, con otro tocado que hace juego. Los tres personajes de Tartaria tienen un código de vestuario diferente: Timur y Liù, al ser exiliados del reino, llevan vestidos desgastados, en tonos oscuros, con hoyos. Calaf, mostrando una suerte distinta, porta un traje



más distinguido, en dos piezas principales, lo extravagante de su atuendo, así como sus botas puntiagudas, evidencian su condición de extranjero. Lo mismo ocurre con el príncipe persa, que porta una vestuario exótico, destacando un sombrero alto adornado con plumas de avestruz. Se podría aún continuar detallando la riqueza de la caracterización, dado al cuidado con el que se ha tratado, haciendo a la vista del espectador, un goce estético y cargado de significado, como logra apreciarse en la tabla.

Personaje	Color de vestuario	Significado
<i>Turandot acto I</i>	prendas brillantes, azules y blancas	El azul de lo divino, el azul de lo frío (p.27), junto con el blanco, el color de la perfección, de lo femenino (pp. 156-158).
<i>Turandot acto II</i>	Vestido blancos con dorado	La perfección y lo femenino (pp. 156-158) aunado al oro de la belleza, la pompa, el deslumbramiento y lujo (pp. 234-236).
<i>Turandot acto III</i>	Vestido rojo	El color del amor y del odio, de la sangre, de la vida, de lo femenino (pp. 54-57).
<i>Emperador</i>	Túnica en rojos y dorados	Color de la nobleza, de los ricos, el color para reyes (pp. 61-63). Con el oro, la pompa y la solemnidad (p. 234).
<i>Ping, Pang, Pong</i>	Trajes orientales negros, con motivos en dorado y un escudo rojo	El negro, color de lo conservador (p.134). Junto con el oro es color de lujo (p. 236), denota su estatus; el escudo rojo, marca su pertenencia al emperador, a quien sirven
<i>Calaf</i>	Traje plateado	Color de la esperanza y del optimismo, mente clara (p.249).
<i>Timur</i>	Túnica en tonos gris oscuro, deslavados	Color de la vejez, de la pobreza, de la miseria, de lo barato y lo basta. (p.280)
<i>Liù</i>	Vestido ocre, luce desgastado	Derivado del rojo, color que protege contra el mal (p.60).
<i>Coro infantil</i>	Blancos con franjas azul celeste	Color del bien, de lo limpio y la inocencia (pp. 155-163), junto con el azul la armonía y lo divino (p.27).
<i>Pueblo de Pekin</i>	Colores, marrones, opacos	Colores despreciables, de lo feo, de lo corriente y anticuado, de lo pobre (pp. 256-259).

Tabla 16. Los colores en el vestuario de *Turandot*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

El escenógrafo y el director optan por jugar con el uso de colores en escena: para el primer acto, gracias a que la luz da un fondo casi negro, logran combinar pequeñas masas de colores brillantes, como verdes, azules, blancos, amarillos, empleando la sexta regla de la armonía del color; en la segunda escena



optan incluso por mezclar tonos adyacentes, entre los rojos y los rosas, creando en ambas formas armonía, según la segunda regla; para la escena de la corte imperial, abordan los tonos cálidos, contrastando, en ciertos momentos, con colores fríos, como el uniforme de los soldados y los niños, empleando la tercera regla de la armonía del color.

Estructuradas las cuestiones formales, se puede concluir, basados en Martínez (2017), que el director y el escenógrafo, usan una estética realista y una estilística esteticista, proponiendo la imagen de un lugar reconocido –Pekín– buscando la coherencia entre lo real y su representación, de manera que el público puede ubicar la ficción en un lugar identificable, aunque, apuestan por conceder mayor belleza a las imágenes, generando un placer estético a través de ellas. Se opta por una escenografía de cambio total: la ciudad de Pekín con la muralla que limita el imperio; los aposentos de los tres mandatarios; los jardines del palacio representados con las pilas de agua; el lugar de entrenamiento y la corte imperial. También se apuesta por un espacio consecutivo, al presentarse cada lugar de forma secuencial a la ficción. Se propone un diseño escenográfico de ambiente, privilegiando el espacio señalado en cada momento de la peripecia; pero también de tesis al remarcar en varias ocasiones, con el espacio, desigualdades en las clases sociales, niveles de jerarquía y lugares de castigo y opresión.

Personajes e interpretación

El personaje protagónico de la ópera es Turandot, como lo indica ya el mismo título. A pesar de que en el primer acto solo figura unos instantes, el pueblo de Pekín gira en torno a ella, lo mismo que los extranjeros, sometidos a sus pruebas y caprichos, además es quien marca un importante cambio interior del principio al final de la obra, de esta forma, siguiendo el modelo de Vogler (2002), es la heroína de la historia; El mentor es su padre, Altoum, quien le enseña a cumplir los mandatos de la ley, pero también Liù quien le enseña el significado del amor. El heraldo es el Mandrín, anuncia el decreto para todo el que aspire a casarse con la princesa. La figura cambiante es Calaf, que pasa de ser odiado por Turandot, a amarlo por su valor y nobleza. En el esquema 2 se marca el arco de la protagonista.

Los gestos de la cantante que interpreta Turandot, son estilizados, llenos de elegancia, dando la apariencia de ser codificados, contundentes y decisivos. Aprovecha los acentos musicales, para remarcar movimientos. Su rostro aparece en los primeros actos imperturbable y frío, cuando va perdiendo el poder



Acto I	Acto II	Acto III
Turandot completamente distante al pueblo de Pekín. Sin ninguna piedad dicta la sentencia del príncipe persa.	Entrada de Turandot es magnificada. Recuerda a su abuela ultrajada por un extranjero por lo que desprecia a Calaf. Ella misma tensa las cuerdas para lastimar al forastero. Pide a su padre que la libre de casarse con Calaf. Calaf le pone una prueba, si averigua su nombre antes del alba, él morirá. Ordena que nadie en Peguín duerma o pena de muerte.	Pide la extorsión de Timur y Liù. Ejerce su poder para arrancarle el secreto a Liù. Se conmueve cuando ve a Liù morir. Calaf le roba un beso, ella queda confundida, se ha enamorado. Llegado el momento dice que el nombre del extranjero es amor.

Esquema 2. Arco del personaje de Turandot.

se vuelve agresivo y turbado, solo cuando acepta su amor por Calaf, puede tornarse a un rostro alegre y con paz. El lugar que ocupa en el espacio también está lleno de significado. Primero separada del pueblo a través de una amplia distancia, denotando su ser inalcanzable. Durante el momento de la prueba, se coloca sobre el estrado del dragón, remarcando su autoridad, únicamente se desplaza con el fin tensar las cuerdas que atan a Calaf, haciendo que caiga al suelo. Después de la muerte de Liù, cuando queda a solas con Calaf, la distancia entre ellos se reduce y finalmente, en la última escena, Turandot le pide que se acerque, concluyendo los dos en el mismo nivel.

Si bien la propuesta ha presentado diversos códigos en el vestuario, separando culturas, jerarquías y oficios, también los movimientos difieren de acuerdo a los personajes y a las situaciones que acontecen en escena. Por ejemplo los gestos de las doncellas de la corte, parecen codificados a través de movimientos que hacen con los brazos, manos y dedos, son estilizados, coreografiados, acentúan la música, e ilustran la palabra. Lo mismo que los actores que acompañan al verdugo, propuestos por el director, quienes poseen una alta expresión corporal, reflejada a través de sus movimientos coreografiados y estilizados, favoreciendo la estética de la obra, el equilibrio compositivo y la creación atmosférica que en ese momento se busca lograr: estupor, miedo, turbación. El movimiento de los tres ministros de la corte, Ping, Pang y Pong, suele ser enérgico, sus gestos acompañan las palabras y su movimiento es dictado por la música. En varias ocasiones hacen gestos idénticos, bien simultáneamente, o bien, sucesivamente, generando un ritmo visual. El coro, como parte de la trama, también porta una fuerte expresividad, transitando por di-



versos sentimientos y emociones: furia, melancolía, desesperación, confusión, agresión y alegría. Siempre marcando gestos con fuerza y algunos incluso acentuados por la música.

El código de interpretación en los personajes de Tartaria difiere de lo anteriormente expuesto. Sus gestos son más cotidianos, menos simbólicos, estilizados o coreografiados. El personaje de Liù, logra una remarcada expresividad, sus movimientos y rostro van de la mano con sus palabras, con la música y con la voz. Presenta una interpretación orgánica, verosímil y llena de energía. A manera de metonimia, durante su extorsión, uno de los ministros hace un gesto con la mano como si la estuviera lastimando, pero sin tocarla, ella reacciona, al instante, aún cuando tiene los ojos vendados, grita, cae al suelo, se retuerce. Toda la escena de su muerte está cargada de tensión dramática, aumenta cuando se despoja de sus objetos y se culmina en el momento en el que roba la daga a uno de los soldados y se la clava enérgicamente, mira por última vez a Calaf, quien logra llegar hasta ella en el momento en el que cae muerta.

El personaje de Calaf, al ocurrir un cambio de cantante a la mitad de la función por problemas de salud, según la función grabada por el INBA, no llega a desarrollarse tan claramente, aunque la misma ópera ayuda a seguir el arco del personaje. Por resaltar un gesto lleno de significado, en el interludio que antecede a *Nessun dorma*, Pu-Tin-Pao, en medio del escenario va degollando a todo aquel que le presentan acusado de no seguir las órdenes de Turandot, Calaf sale entre penumbras, varios hombres se acercan para intimidarlo, pero él logra llegar hasta el estrado del dragón, donde la princesa dictó los enigmas, se inclina para tocar el suelo, se frota las manos con esa tierra, se incorpora y extiende las manos haciendo que todos retrocedan, incluido Pu-Tin-Pao, denotando con ello que se ha vuelto intocable.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Recordando que el núcleo de convicción dramática de esta propuesta escénica pretende señalar las injusticias cometidas por los poderosos, así como el sometimiento de todo un pueblo, de manera remarcada en los más pobres, señalando de esta forma una sociedad cargada de autoritarismo y desigualdad, se destacarán los puntos que enfatizan este objetivo en los diversos aspectos de la escenificación.

Primero, en el tiempo escénico y la estructura dramática musical el director propone fragmentar en tres partes la escena de Ping, Pang y Pong, de manera



que se crea la impresión del paso del tiempo con la carga que representa estar bajo las órdenes de Turandot en un trabajo pesadoso, sintiéndose como ministros del verdugo. Pese a que ellos son los más cercanos al emperador, no se salvan del régimen autoritario de la princesa. De manera aún más remarcada, el pueblo, al inicio de la obra es tratado como delincuente, los soldados ejercen su fuerza contra la multitud, que piden a su vez, la muerte del príncipe Persa. Es así como los extranjeros, los últimos del eslabón en la estructura social, son asediados por la muchedumbre y por Turandot, quien sin compasión pide se le extorsione. Escenas completamente opuestas son los fragmentos *Là sui monti dell'Est; Gravi, enormi ed imponenti; Ai tuoi piedi ci postriam* y el *Finale*, donde se destaca la majestuosidad del emperador, mostrando un imperio aparentemente pacífico, poderoso y justo, en el que todos dan gloria y alaban la benevolencia de Altoum, siendo que precedentemente se han mostrado ya las verdaderas circunstancias del pueblo, claramente reflejadas en fragmentos como *Perchè tarda la luna?*.

Con respecto a la plástica teatral, el director logran jerarquizar los espacios y por ende significar las posiciones de los personajes según su ubicación, así mismo ayuda a mostrar la situación de cada uno, desde el emperador en su trono, el pueblo en las afueras de la muralla y la suerte de los condenados, en una imagen fantasmagórica, recordando un calabozo, como alegoría de la condena perpetua. El vestuario define de manera contundente las clases sociales; arriba del todo Turandot, la única que muestra cambios en la vestimenta, llena de lujo y pomposidad, hasta el pueblo de Pekín que visten con andrajos, lo mismo que los desterrados de Tartaria Timur y Liù, incluso, esta última se despoja de todas sus pertenencias, quedando sin nada, para morir en un total desprendimiento. Algunos objetos de utilería son reflejo de las desigualdades sociales, como las varas de los ministros, denotando su poder; o los espejos del pueblo chino, quienes no tienen permitido mirar directamente a la princesa; o el pañuelo rojo, como signo de las condenas a muerte dictadas por Turandot. Así mismo, la luz ayuda a crear atmósferas de miedo y sometimiento; permite destacar distancias sociales y favorece a remarcar el carácter de los personajes, como la frialdad de Turandot.

Finalmente, en relación a los personajes e interpretación, queda definido el papel que desempeña cada uno, subraya las clases sociales y la relación entre estas: el pueblo de Pekín se muestra reverente ante la princesa, cuidan de no mirarla a la cara, situación parecida en *Olà, Pang! Olà, Pong!*, en el que los



sirvientes de los tres mandatarios, sólo se mueven de sus lugares para servir a sus amos, llevando la cabeza baja, marcando las distancias. De manera más puntual, en las entradas y en la salida del emperador, se remarca la potestad de Altoum y la reverencia de la corte. El autoritarismo es ilustrado, de manera contundente en el interludio musical del último acto: Pu-Tin-Pao, clava su daga sin compasión a todo aquel que le presentan por desobedecer la orden de Turandot, incluso, pese a su intención de atacar a Calaf, debe dejarlo libre, tras haber vencido los enigmas impuestos por la princesa. Otro ejemplo de esta situación se manifiesta en el primer acto, cuando Turandot exige la muerte del príncipe persa, o cuando ordena la extorsión de Timur y Liù. Da la impresión de que al final se propone una solución, el amor, solo cuando Liù da su vida a favor de otro –Calaf– sin esperarar por ello nada, el pueblo parece tomar conciencia y arrepentirse; y solo cuando Turandot reconoce su amor por Calaf, la distancia, espacialmente hablando, logra disiparse; su rostro se vuelve sereno y reina de nuevo la paz en el imperio. Amor es la última palabra que dice Turanot.

La bohème

Ópera de Giacomo Puccini, con libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa

Estreno: Turín, Teatro Regio, 1896

Estreno en México: Teatro Nacional, 1897

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1935

Montaje analizado: Noviembre, 2013

Temática y lectura contemporánea

La bohème es otra de las óperas que reciben su inspiración de la literatura. Henri Murger entre 1845 y 1849 publica en la revista *Le Corsaire*, *Escenas de la vida bohemia*, relatando con realismo, sentido del humor y a veces de manera deprimente, la vida de los artistas parisinos de su época. El éxito le llegó cuando su obra fue adaptada al teatro con el título de *La vie de bohème*, estrenada en 1849. Tanto Leoncavallo como Puccini apostaron por la obra de Murger. La del primer compositor, más cercana al modelo literario, tuvo éxito en el estreno pero cayó en el olvido al cabo de las décadas. La de Puccini, sin embargo, aunque en el estreno se recibió con tibieza, poco a poco fue acogida con gran popularidad gracias a la perfecta composición musical y a la teatralidad del libreto, que la colocan como su obra maestra, siendo esta ópera una de las cinco más



representadas en todo el mundo (Delécole, 2016) y la número uno en México. Su peripecia trata de la vida de cuatro bohemios que intentan ganarse la vida con su arte, sin embargo, deben compartir una buhardilla en un barrio Latino de París dado al mal pago que reciben. Se muestra su amistad, reflejándose en todo momento, desde la pobreza que comparten con ánimo en el primer acto; los festejos de noche buena, presentando a la nueva novia de Rodolfo y recuperando a la de Marcello, en el segundo; el enfrentamiento de los dos amigos para rescatar la relación de Rodolfo, en el tercer acto y hasta en las peores situaciones, cuando el protagonista sufre la muerte de su amada en el acto final. Como bien dice Lombana, es una obra que cuenta con personajes “entrañables, cercanos, creíbles...” (Paz, 2016). Es por ello que el objetivo de esta propuesta es presentar al espectador de Bellas Artes una ópera cercana, que genere interés, con la que el público pueda identificarse y sentir complicidad.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

La acción se desarrolla en París en 1840. Comienza en la víspera de Navidad, es invierno y hace frío. Todo el primer acto tiene continuidad, se marca el paso del tiempo con la luz que entra por los grandes ventanales, oscureciendo cada vez más la buhardilla hasta encontrar una remarcada luna llena al final del acto, principal fuente luminosa. Unas horas más tarde, acontece el acto segundo, donde la gente se ha reunido en el barrio Latino en un ambiente festivo, propio de noche buena. Las farolas encendidas y las ventanas de algunos edificios que alumbran las calles del barrio, nos recuerdan la hora en la que transcurren los acontecimientos. Un salto de varias semanas e incluso meses es propuesto para el acto tercero, denotado tanto con el cambio de lugar, de la acción, del vestuario de las protagonistas, con el clima que se ha creado —una densa niebla que cubre el escenario marcando que el duro invierno se ha intensificado— así como con la salud de Mimí que ha empeorado considerablemente. Para el último acto vuelve existir otro salto en el tiempo, el invierno ha pasado, los bohemios ya no usan su abrigo dentro de casa, ni encienden la chimenea, incluso Rodolfo tiene las mangas de la camisa arremangadas. Marcello pinta otro cuadro, ha dejado a un lado el mar rojo del primer acto, y ahora su mano no puede sino pintar el retrato de Musetta. También el paso de las horas se hace sentir en este acto gracias, nuevamente, a la luz que se cuela por



el gran ventanal de la buhardilla, comenzando la acción cuando aún es de tarde para que, casi al final, la noche gobierne, siendo necesaria una vela para iluminar el lugar.

Entre cada acto hay una bajada de telón, seguido por un intermedio. A la mitad de la obra, terminando el acto segundo, el coro es aplaudido por su participación —terminado dicho acto se hace un oscuro total, transcurridos breves segundos, se vuelven a encender las luces, los artistas quedan inmóviles, a manera de cuadro, seguido por un segundo oscuro, la caída del telón y las reverencias convencionales. Por otra parte los solistas, como en todas las óperas, agradecen hasta terminado el acto final, quedando la estructura temporal y dramática de la siguiente manera:

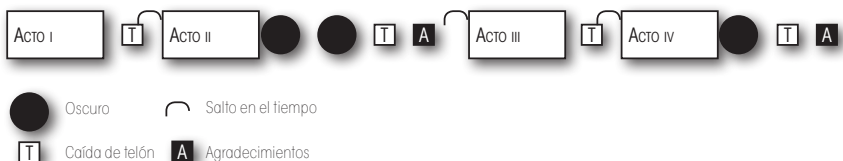


Figura 10: El trabajo del tiempo en *La bohème*. Esquema propio realizado para esta tesis.

Siguiendo la estructura musical de la ópera, en el aria de Rodolfo, *Che gelida manina*, existe un avance del tiempo diegético, si bien al inicio Mimí —que llega a la buhardilla con el único fin de pedir fuego para encender su vela— muestra urgencia por irse, en el transcurso de su encuentro con el escritor, esa urgencia va desapareciendo. El aria de Si, *Mi chiamano Mimì*, es la presentación de la joven, aunque el tiempo avanza, parece ralentizado y va generando un enamoramiento por parte de los dos personajes de tal manera que para que en el dueto *Oh, soave fanciulla*, ya están los dos completamente enamorados y se han declarado ese amor. Durante la intervención del coro *Aranci, datterì*, logra apreciarse con sumo cuidado la época y cultura en la que se sitúa la acción, aunque ya se habían denotado referencias históricas, la belleza visual de este acto lo acentúa mediante el vestuario y la escenografía; el tiempo avanza y se muestran, de forma simultánea, diversos acontecimientos suscitados entre la muchedumbre y los protagonistas. En el Vals- aria *Quando men vo soletta per la via*, de Musetta, hay una yuxtaposición de los pensamientos y opiniones de todos los protagonistas al mismo tiempo, pero quien conduce y dirige la acción es Musetta. La siguiente participación del coro, *Ohé, là, le guardie... Apri-*



te, remarca el duro invierno, copos de nieve caen, no queda una sola hoja en el árbol que se sitúa en el punto central del lugar; la niebla se ha hecho densa, la iluminación también afirman las horas que faltan aún para el amanecer, las farolas de la calle siguen encendidas, igual que las lámparas de los guardias. Hacia el final de esta intervención suenan las maitines, con lo que se detona que son entre las cuatro y media y cinco de la mañana; el tiempo teatral avanza con la llegada de los trabajadores que comienzan, desde muy temprano, a ejercer su oficio, barrenderos, lecheras y campesinas, mientras los guardias apenas se disponen a abrir la reja de la muralla que da paso a la ciudad. Para el dueto entre Rodolfo y Marcello, *Mimì è una civetta*, la acción diegética avanza y se hace notar el paso del tiempo hacia el aria de Mimì, *D'onde lieta usciì*, mediante una neblina cada vez más espesa, aquí el tiempo parece ralentizarse con una despedida alargada entre los dos enamorados. Hacen referencia a momentos pasados, mostrándose afectados a causa de esa añoranza. Durante el dueto y después cuarteto, *Dunque è proprio finita*, se desarrolla una escena simultánea entre la despedida de Mimì y Rodolfo, llena de ternura, con un tiempo ralentizado y a la vez la discusión entre Marcello y Musetta, reflejando un tempo más acelerado, marcándose un contraste entre ambas parejas; la neblina va siendo más densa y los copos de nieve se multiplican. Comenzando el acto final, en el dueto de *In un coupé?*, se vuelve al salto en el tiempo y cambio de lugar; es un día nublado y gris aunque ya el duro invierno ha pasado y los protagonistas no necesitan sus abrigo en casa ni el uso de la chimenea. Marcello pinta otro cuadro, distinto al del primer acto. Cada personaje reflexiona sobre su situación personal, creando una yuxtaposición de sentimientos expresados en voz alta, recuerdan el pasado mediante objetos reconocibles al espectador, presentados en actos anteriores, marcando así la añoranza de Rodolfo por Mimì, con la gorrita rosa que le compra en el segundo acto y que Mimì le pide la conserve en el tercero, así como la capa que Musetta lanza a la cara de Marcello durante la pelea que han tenido anteriormente; para el final del dueto, los dos se dan cuenta de su situación y vuelven al avance del tiempo diegético, dejando a un lado sus reflexiones interiores. En el aria de Colline, *Vecchia zimarra*, se vuelve a detener la acción fabular, mostrando una reflexión de este personaje, apartándolo del resto de sus amigos, creando una escena íntima. Para el dueto de Mimì y Rodolfo *Sono andati*, hay un avance en el tiempo diegético, vuelven las añoranzas del pasado, reforzadas por momentos musicales escuchados con anterioridad, acompañadas de objetos y acciones que



rememoran lo sucedido previamente. Para el Finale, *Dorme, riposa*, se remarca el paso del tiempo, gracias a la ilusión del caer la noche, lo que conlleva a la necesidad de encender una vela; avanza el tiempo diegético que concluye con una suspensión, en el momento en el que Schaunard sopla, apagando la llama, marcando el oscuro final.

Espacio escénico

De acuerdo a la propuesta fabular la acción se desarrolla en París. En el primer y cuarto acto ubican la historia dentro de la buhardilla de los bohemios, el segundo acto en el barrio latino y el tercero en la Barrera D'enfer.

La obra acontece a mediados del siglo XIX, cuando las lámparas de gas ya alumbraban las calles de París, pero aún constituía un privilegio que no todos podían permitirse. Es así como en el desván de los bohemios una pequeña vela colocada sobre la rústica mesa central, la luz de la luna reflejada en el techo acristalado de gran altura, los pocos minutos que quedan de luz natural colados por el gran ventanal del fondo y la sencilla chimenea, ubicada a un costado—en los momentos en los que es alimentada con el drama escrito por Rodolfo—serán las aparentes fuentes lumínicas del primer acto. Se trata de un espacio interior, amplio, remarcada esa holgura gracias a los pocos elementos que encontramos en escena. Al fondo un escalón más arriba que el resto de la estancia, casi oculto un pequeño diván del lado derecho, y del izquierdo el lienzo sobre el que pinta Marcello, junto a su baúl. De manera centrada, al fondo, una cortina gris que cubre parte del ventanal. Haciendo esquina se encuentra la puerta de la entrada, se accede a ella por una pequeña escalera, que tiene del lado derecho un sillón, tapando unos cuadros mal colocados y del otro lado un lavamanos. Al centro la mesa con una silla y adelante, del lado izquierdo, un pequeño balcón por el que se ve a la calle. Da la sensación de un lugar humilde, desorganizado e incluso sucio, todo denota una atmósfera bohemia.

Para el último acto la buhardilla permanece igual, cambian algunos elementos como el cuadro que pinta Marcello, y la iluminación nos remite a otra época del año, y hora del día, por lo que al inicio ni la chimenea ni las velas están encendidas, solo hasta el final del acto, tras caer la noche, se enciende una de ellas. Dado a un juego que tienen los bohemios toda la utilería de planta es movida del lugar, como parte del carácter atropellado y lúdico que tienen. A la llegada de Mimì, el diván que se encuentra en la parte posterior, la colocan Collín y Shaunard al centro para recostar a su amiga moribunda.



Existe armonía del color, entre los tonos neutros – en la escala de grises– y el azul oscuro del cielo, cumpliendo la pauta de armonía número cuatro y también la cinco, los neutros con un solo tono –el azul. Así mismo se utilizan texturas táctiles naturales asequibles como los ventanales, la tela de la cortina, la madera de la mesa y las puertas, la piedra de la chimenea y el fuego. El color poco saturado aunado a las texturas táctiles logran crear una sensación de espacio desgastado, sucio y por lo tanto crea una atmósfera decadente.

Para el segundo acto se advierte un cambio total de escenografía. Al fondo altos edificios con las ventanas iluminadas. Del fondo aparecen unas escalinatas que conducen al centro de la plaza. En lo alto de estas hay farolas encendidas. Delante, del lado derecho el Café Momus, con mesas y sillas en la terraza. Del otro lado una casa, junto a ella más farolas encendidas. Es el barrio latino, un espacio abierto, amplio, es de noche. Una gran multitud se encuentra en la calle: vendedores ambulantes, puestos fijos de comida, de ropa, madres con sus hijos paseando, un carrito de juguetes seguido por un gran número de niños; algunos comensales en el café, meseros, mendigos, todo tipo de transeúntes desplazándose por el espacio, creando una escena con continuo movimiento durante todo el acto. Se juega con el mismo tipo de armonía de color lo que le da una continuidad estética, mezclando tonos neutros en la escala de los grises y los blancos rotos aunado a un solo tono de azul. Se utilizan texturas táctiles como las piedras de los edificios, el hierro de las farolas, el toldo del café, la comida que aparece en escena y toda la utilería manejada por la multitud. Para el tercer acto vuelve a haber un cambio total de escenografía. Al centro un árbol de gran tamaño, de sus ramas no cuelga ninguna hoja. Caen copos de nieve. Y por el suelo una capa de neblina se distribuye por el espacio. A la derecha del árbol, una verja cerrada, junto a ella el cuartel donde descansan aduaneros. Un árbol ha sido cortado, la corteza que aún queda es usada como banco; al frente, del lado izquierdo una taberna y detrás un asilo, de donde suenan las matinés. Predomina el color gris y marrón de las construcciones y del árbol central; el blanco de la niebla y de los copos de nieve que caen; y el oscuro azul del cielo que aún no deja despuntar el alba. Utiliza la misma armonía del color, y apuesta, de igual forma, por texturas táctiles naturales asequibles: paredes de piedra, tronco del árbol, nieve, neblina, el hierro de las rejas y farolas. Encontrando una total unión estética entre los tres cambios de escenografía pues, aunque cambie la forma, se mantiene la misma armonía de color y las texturas táctiles naturales asequibles.



Las transiciones entre cada acto son fuera de la vista del espectador, utilizan los intermedios para cambiar el espacio, por lo que la acción es interrumpida. Se trata de una escenografía de cambio total y espacio consecutivo.

Tanto la utilería de mano como la de planta, favorecen a la puesta en escena de diferentes maneras: Ayudan a identificar al personaje —a Rodolfo la pluma del poeta; a Marcelo los pinceles; a Schaunard un estuche de violín; a Colline una pila de libros; a Mimì una gorrita rosa y a Musetta unos pendientes de perlas. Otros son utilizados para favorecer la acción — la llave perdida y la vela de Mimì como pretexto para entrar a la buhardilla de los bohemios en el acto I; la comida en el acto I, II y IV; todos los objetos que figuran como mercancía en el segundo acto; o la medicina y el manguito para calentar las manos de la moribunda en el acto final, por mencionar algunos ejemplos. En otros casos son utilizados con fines simbólicos — La gorrita rosa como objeto de deseo de Mimì y regalo de Rodolfo, signo de su felicidad en el segundo acto; como regreso del obsequio y forma de despedida en el acto tres; como añoranza de la mujer amada y como recuerdo de una felicidad que nunca volverá en el último acto. La utilería también ayuda a contextualizar la ópera, — Rodolfo escribe con una pluma y no con un bolígrafo, o las velas como señal de ausencia de luz eléctrica. Y ayuda a crear ambientes —durante el segundo acto hay pajareras, una antigua cámara fotográfica, un carrito de juguetes, banderolas francesas, diversa mercancía, todo ayuda a crear una atmósfera alegre, festiva y de multitud.

La iluminación ayuda a contextualizar la época —como el alumbramiento en las calles, las velas en el interior de las casas y las lámparas de los guardias. Remarcan la hora del día —si es de noche o de tarde— y el paso de las horas;



la época del año —el invierno y el comienzo de la primavera. Ayuda a generar acciones —La falta de luz en el primer acto permite que los personajes busquen en la oscuridad una llave, trayendo como consecuencia el permanecer más tiempo juntos, presentarse y enamorarse. Fa-

Imagen 7. Escenografía de *La bohème*, actos I y IV. Tomada de la grabación del INBA



Imagen 8. Escenografía de *La bohème*, acto II. Tomada por Fernando Aceves

cilita, de igual manera, generar atmósferas, las escenas de Rodolfo y Mimì en el primer acto, *Che gelida manina*, *Sì, Mi chiamano Mimì*, y *Oh, soave fanciulla*, con la chimenea, la vela y la luz de la luna conducen a una atmósfera de encanto, atracción y amor; en el acto tercero, la luz de la noche azulada junto con la niebla transmite melancolía; para el aria de Colline, *Vecchia zimarra*, al apartarse del resto de sus amigos, en un lugar oscuro, donde prevalecen las sombras, se percibe su soledad; durante toda la agonía de Mimì, hasta el final del acto, cuando ha vuelto a oscurecer y solo una pequeña vela les ilumina, se percibe una atmósfera de desolación, dolor, duelo y pesadumbre. Finalmente, también es utilizado como elemento simbólico, una vez que Rodolfo ha advertido la muerte de su amada, entre gritos de dolor, cuando ya ninguno de los amigos se atreve a mirar la terrible escena, Schaunard, en un acto simbólico sopla a la vela para apagarla, al instante que se hace el oscuro final, como



Imagen 9. Escenografía de *La bohème*, acto III. Tomada de la grabación del INBA



una forma de vetar y ocultar el dolor más íntimo de los personajes y de simbolizar la muerte de Mimì.

El vestuario además de situarnos en la época y cultura –París, 1840– marca el estatus –Los bohemios y Mimì presentan una situación socio-económica baja, Musetta, ha corrido con mejor suerte en lo económico, pero su comportamiento y forma de portar sus vestidos reflejan el bajo nivel cultural que tiene. Se señala la época del año –Los abrigos en los tres primeros actos, y la camisa arremangada de Rodolfo en el último. Muestran el carácter de los personajes, en los bohemios un carácter descuidado; en Mimì un carácter sencillo; en Musetta un carácter extravagante, coqueto y liviano, se atreve incluso a mostrar su enaguas, causando escándalo en el barrio Latino; Alcindoro es un hombre adinerado y soberbio, denotado en el excesivo cuidado con el que dobla su capa y Benoît, un anciano haraposo, que baja a cobrar la renta en bata y gorra de dormir. Ayuda, así mismo a señalar diversas profesiones –los aduaneros, las campesinas, las lecheras, los barrenderos, la retreta. En otros momentos se hace uso lúdico del vestuario, como cuando Marcello se coloca una manta en la cabeza, fingiendo ser una dama, imitándolas en actitud y gestos, repartiendo besos a sus amigos. También como parte de la acción, cuando Musetta enfadada lanza su abrigo a la cara de Marcello y al recordarla, el pintor recurre a esa prenda añorándola. Finalmente, en ciertos momentos se les da un valor añadido – en el aria de *Vecchia zimarra*, Colline se despide de su viejo abrigo, llamándole amigo fiel; o los pendientes de perlas que ha lucido Musetta toda la obra, despojándose de ellos para poder comprar medicina a Mimì. Los colores en general son neutros; blancos y negros para los barrenderos, lecheras y campesinas. Tonos poco saturados para el pueblo que luce sus mejores galas en noche buena. Los bohemios presentan el mismo vestuario toda la obra, en tonos oscuros; Mimì, aunque muestra cambio de vestuario en los tres actos, siempre son oscuros, sencillos y de estilo similar. Musetta también muestra tres cambios de vestuario, todos con holanes, extravagantes en colores llamativos, joyas, una coleta larga y ondulada; como se refleja en la tablá¹⁷.

Finalizadas las cuestiones formales se puede concluir, basados en Martínez (2017), que una vez más el director de escena, apuesta por una estética estilística de realismo esteticista, intentado crear, para el espectador de Bellas Artes, un lugar reconocible, sin dejar de representar la realidad más bella que su modelo original, buscando lo atractivo y sublime. Propone, igualmente, un



Personaje	Vestuario	Significado
<i>Rodolfo</i>	Pantalón a cuadros vino, Chaleco gris, abrigo vino.	Vino de la sangre, de la vida, de lo masculinos (pp. 55-57) y el gris color de modestia (p. 280)
<i>Marcello</i>	Traje gris claro a cuadros, abrigo marrón.	Colores modestos, corrientes, anticuados y pobres (p. 280)
<i>Colline</i>	Pantalón negro a cuadros, chaleco vino, abrigo marrón	El vino alude una libertad de pensamiento (p. 70), negro y marrón colores de lo feo, lo pobre y lo sucio (p. 256)
<i>Schaunard</i>	Pantalón verde oscuro, chaleco negro, Abrigo gris.	Verde de la inmadurez y de la juventud (p. 109), el gris, modesto y sucio (p. 280)
<i>Mimì</i>	Vestido verde oscuro, con capa gris (Acto I) Falda gris, chaleco azul y capa gris (Acto II) Vestido vino y capa gris (Acto III)	Verde de la juventud (p. 280), gris color de la pobreza y la modestia (p. 256) Azul de lo femenino (p. 33). Para el acto final color del amor y de la sangre (pp. 54-55).
<i>Musetta</i>	Vestido rosa pálido y capa roja (Acto II) Vestido morado y capa gris (Acto III) Vestido naranja (Acto IV)	Rosa y vino juntos son relacionados con el erotismo y la seducción (p. 214). La capa gris, color de la modestia, es la que arroja a los pies de Marcello, desasiéndose de ella (p. 280) El naranja de lo exótico (p. 182)
<i>Alcindoro</i>	Frac y capa gris	Colores sin carácter, de sentimientos sombríos (p. 268-269).
<i>Benoît</i>	Bata marrón y gorra roja.	Colores de lo antipático y lo feo (p. 256), combinado con lo inmoral (p. 68)

Tabla 17. Los colores en el vestuario de *La bohème*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

diseño escenográfico de ambiente, queriendo colocar, con sumo detalle, las tres localizaciones encontradas en la peripecia.

Personajes e interpretación

Si bien en la obra de Murger, Marcello y Rodolfo eran protagonistas de la historia, incluso dotando de mayor importancia a Marcello, Puccini destaca el papel de Rodolfo de manera considerable. Ambos comienzan la ópera, y abren el acto final, pero los acontecimientos centrales, recaen en el poeta, de tal manera que según el modelo de Vogler (2002) el héroe de la historia es Marcello, recordando que se trata de una ópera verista en donde los personajes son sacados de la vida cotidiana; el mentor es su amigo Marcello, quien con sinceridad busca lo mejor para el poeta; el heraldo es Musetta, quien anuncia la llegada de Mimì moribunda; La figura cambiante, Mimì, la vecina que toca su puerta, que se enamora de él y que luego parte junto a un hombre adinerado tras enterarse de su enfermedad y quién, finalmente, vuelve para morir en brazos de su amado; los embaucadores: Schaunard y Colline, con sus dispa-



tes dan alegría a la ópera. El guardián del umbral, pesadilla de todos lo bohemios, Benoît, el casero que busca cobrar el alquiler. El arco del protagonista se ve reflejado en el siguiente recuadro:

Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV
Rodolfo en su mundo ordinario, escribiendo dramas, viviendo con sus amigos. Al estar solo en casa, llega su vecina, Mimì. Mimì se desmaya y Rodolfo se da cuenta de lo hermosa que es. Rodolfo busca estrategias para retener a Mimì en casa. Rodolfo y Mimì se presentan y se enamoran.	Rodolfo y Mimì pasean juntos en Nochebuena. Rodolfo presenta a Mimì con sus amigos. Disfrutan la cena y se van sin pagar la cuenta.	Meses después Mimì busca a Marcello para preguntar por Rodolfo. Rodolfo asegura a su amigo que Mimì es una coqueta y por eso quiere dejarla. Rodolfo le dice la verdad a su amigo confesando que Mimì tiene tuberculosis. Rodolfo se da cuenta que Mimì ha escuchado. Rodolfo y Mimì se despiden.	Rodolfo intenta rehacer su vida. Rodolfo extraña a Mimì. Mimì regresa moribunda, él la acoge. Ella muere, Rodolfo sufre terriblemente.

Esquema 3. Arco del personaje de Rodolfo.

Aunque el libreto ya muestra características de comedia y de tragedia, la propuesta de Lombana hace resaltar ambas direcciones, mediante la interpretación de los actores. En la primera línea se mueven los dos primeros actos y parte del acto final. Se recurren a acciones lúdicas, llenas de complicidad que buscan la risa, ganar la simpatía del público y atraer la atención; como ejemplo claro está la escena de Bonoît, que si bien el libreto ya refleja el complot de los bohemios para sacarlo de la buhardilla sin pagarle el último trimestre del alquiler, aquí se ve todo un juego que comienza en el momento en el que toca a la puerta mientras todos al unísono escupen el vino que estaban bebiendo, seguido por esconderse en lugares absurdos para que no pueda encontrarlos, las burlas que hacen detrás de él, la forma en como se lo van lanzando uno a otro hasta cerrarle la puerta. Toda la escena de Musetta en el segundo acto también está llena de sensualidad, pero casi a manera de sátira. Los gestos exagerados de los hombres cuando la miran, o la forma en como ella se mueve por el espacio, la manera sensual de acercarse a Marcelo, acentuando lo cómico de una situación así. O en el último acto, cuando los bohemios se ponen a bailar, a imitar a las mujeres, a pegarse con todo lo que encuentran a mano, dotando de mucha ligereza, complicidad y jovialidad varios fragmentos de la ópera. Sin embargo también están los fragmentos densos, en los que cambia la



forma de interpretación. Aunque a veces se busca la frontalidad, no dejan de perseguir la credibilidad en sus gestos, la organicidad en su interpretación y la potencia de las emociones, remarcada en varios momentos, *Che gelida manina, Sì, Mi chiamano Mimì, Oh, soave fanciulla, D'onde lieta uscii, Vecchia zimarra*, y más aún para *Sono andati*, ya han logrado una implicación con el público que sufre con la pareja de Mimì y Rodolfo, recordando mediante gestos concretos, momentos que fueron alegres pero que no volverán más. Para el Finale, *Dorme, riposa*, en el momento en el que Rodolfo se da cuenta que Mimì ha muerto, la orquesta, según la partitura, hace un silencio, mientras este personaje se pregunta lo que sucede, dándose cuenta, exclama "Mimí", ya no con las notas musicales correspondientes, en esta propuesta se toman la libertad de dramatizarlo, no se escuchan los últimos suspiros acompañados por una melodía del protagonista, sino gritos, quejidos y llanto, cargo de emoción con el que se hace el oscuro final.

También el trabajo del coro esta integrado, cada uno de manera individual tiene una tarea escénica concreta, sus desplazamientos, en continuo movimiento, nunca son atropellados o descuidados, incluso el trabajo con el coro de niños, que juegan y corren por todo el espacio, resulta agraciado, ayudando a generar el ambiente buscado. O la escena *Ohé, là, le guardie... Aprite*, en donde algunos del coro, en el tercer acto fungen como aduaneros, barrenderos, campesinas y lecheras, se coloca cuidado en los detalles, mostrando, por ejemplo, a un aduanero recibiendo una bofetada por parte de una lechera por quererle propasar con ella.

La música se encarga por sí misma de marcar entradas de los personajes, colocar la atmósfera deseada, rememorar acontecimientos, sugiere acciones, y el director ha encontrado esos momentos utilizándolos a su favor.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Como se expresó en párrafos anteriores, el objetivo en esta puesta en escena es acercar al público a la ópera, mediante la identificación, cercanía, interés, complicidad, para ello el director busca beneficiarse del tiempo escénico y la estructura dramática, así como del uso del espacio y la propuesta con los personajes de forma armónica.

Con respecto al tiempo, además de ayudar al espectador a situarse en una época, le facilita comprender el avance temporal, haciendo de esta manera, cómplice al público del transcurso vivido en la fábula. Cada momento es



aprovechado para reflejar el interior de los personajes, quienes se vuelven cercanos al público, de tal forma que para los últimos actos, cuando los personajes rememoran el pasado, el espectador ya es cómplice de ese pasado, pudiendo gozar y sufrir con cada uno de ellos.

En materia del espacio, siguiendo la propuesta del libreto, recrea los lugares indicados para la ópera, mediante imágenes cautivadoras, atractivas, generando diversos ambientes y atmósferas. La iluminación juega un papel importante, que ayuda a contextualizar, pero también juega con ella y la vuelve cómplice de la historia. El vestuario marca una época, logra en varios momentos, aprovecharla para hacer reír –Las enaguas que Musetta se empeña en enseñar y que, contrariamente, Alcindoro busca cubrir. Pero también es un vestuario que ayuda a profundizar en el interior del personaje –El abrigo que Colline, con tanto sacrificio, va a vender para juntar dinero. Lo mismo pasa con los objetos de utilería, Lombana se asegura de centrar la atención del público en determinado objeto, dándole un valor determinado, para después transformar ese valor, como el caso de la gorrita rosa, con la que se divierte el público en el segundo acto, ya que los bohemios juegan con ella, denotando lo cursi que resulta un regalo como ese, pero para el último acto, se vuelve signo de añoranza a una felicidad que no volverá jamás. Si bien muchos de estos elementos ya el mismo Puccini los especifica en la partitura, el director presta atención a esos signos para utilizarlos a su favor y atrapar al espectador.

Finalmente, se ha puesto gran cuidado en las acciones de cada uno de los personajes, tanto los cantantes del coro, como de los solistas. No hay escenas secundarias, busca sacar provecho a cada momento, bien a través de la risa, generando simpatía por los personajes, o bien a través del llanto, despertando compasión ante su tragedia. Las actuaciones cargadas de energía y entrega ayudan al público a seguir el hilo conductor y el arco del personaje transitando por diversas emociones y sentimientos: la empatía, la atracción, el afecto, el amor, la felicidad, los celos, la añoranza, el dolor, el duelo, la tristeza.

La libertad que se toma al final de omitir las últimas notas de la partitura, cambiándolas por gritos y llanto desmedido por parte del protagonista cierra la obra de una manera contundente.

Tosca

Ópera de Giacomo Puccini, con libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa



Estreno: Roma, Teatro Costanzi, 1900
Estreno en México: Teatro Arbeu, 1901
Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1935
Montaje analizado: Noviembre-diciembre, 2015

Temática y lectura contemporánea

Tosca es otra de las grandes óperas de Puccini, su composición se hace esperar por más de una década desde que pone su interés en la obra de Victorien Sardou —luego de haberla visto representada por Sarah Bernhardt, encontrando un personaje portentoso y un argumento apasionante— hasta recibir los permisos del autor para musicalizarla. La historia se enmarca en junio de 1800, fecha en la que el ejército de Napoleón venció a los austriacos, retirando a sus tropas del territorio italiano. Dentro de ese contexto político se desarrolla la peripecia de *Tosca*, una importante cantante de ópera y fiel religiosa, que tiene una relación amorosa con el pintor Cavaradossi, artista de ideas liberales. El contexto en el que viven, les llevará a defender ese amor a toda costa. La corrupción, el abuso del poder, la tortura y el acoso sexual, orillan a Tosca a traspasar sus propios límites asesinando al jefe de la policía. Sin embargo su sufrimiento no termina ahí, Cavaradossi es fusilado ante sus propios ojos, justo cuando ella había obtenido un salvoconducto para salir con él de la ciudad, aunado a este dolor, las autoridades, descubriendo el cadáver de su jefe, persiguen a Tosca, quien llena de miedo, sube a lo más alto del Castel Sant'Angelo, para, finalmente, tirarse al precipicio.

Las palabras de Lombana, a continuación expuestas, ya dejan vislumbrar la dirección que sigue su puesta en escena:

Lamentablemente con la violencia de género y el acosamiento del Estado que se vive ahora es tan actual como la trama de 1800, en ese sentido los seres humanos seguimos atrapados por nuestras mezquinas y bajas pasiones, así que la naturaleza humana puede verse perfectamente reflejada en el escenario. (Magun & Fernández, 2015)

El núcleo de convicción dramática de esta propuesta escénica busca denunciar, el abuso de las autoridades políticas y religiosas, la falta de libertad de expresión, así como la opresión psicológica, sexual y física que viven las mujeres, como una reflexión para los espectadores del 2015, denotando que poco hemos aprendido a través de los años, por consiguiente busca plasmar la ópera en su contexto original, tan cercano a nuestra realidad.



Tiempo escénico y estructura dramática musical

De acuerdo a los acontecimientos escénicos referidos en la obra de Sardou, la peripecia se desarrolla en un día concreto de la historia, desde la mañana del 14 de junio —a poco tiempo del inicio se escucha el *Ángelus*, con lo que puede intuirse que es medio día— hasta el amanecer del 15 de junio del año 1800. Suenan al inicio del último acto las campanas de maitines, antes de la salida del sol —día en que se llevó a cabo la batalla de Marengo con el triunfo de Napoleón.

La obra consta de tres actos, entre cada acto hay un salto de tiempo y un cambio de lugar. La primera parte comienza un poco antes de mediodía, consta de nueve escenas, todas ellas bajo un hilo conductor, sin interrupción de la acción, aunque en la última hay un cambio escenográfico, sin que se detenga el tiempo fabular. Tras la caída del telón comienza el primer intermedio. Para el segundo acto, se presenta un cambio en el espacio escénico y en el vestuario, creando un salto en el tiempo —14 de junio por la noche. Consta de cinco escenas, todas ellas enlazadas con el avance del tiempo y de la acción. A la caída del telón se vuelve a proponer otro intermedio. Para el acto final, un nuevo salto en el tiempo y cambio del espacio es presentado. Aún prevalece la noche, al poco tiempo se escuchan las maitines, con lo que se advierte que es entre cuatro y cinco de la madrugada. Se hace notar el paso del tiempo concluyendo la obra con la salida del sol. Consta de cuatro escenas, todas enlazadas y sin corte en la acción, repitiendo el esquema del primer acto —para la última escena se hace un cambio del espacio escenográfico sin que el tiempo ni la acción se detengan— quedando de forma que muestra la fig. 11 en la página siguiente.

Analizando el tiempo escénico en los fragmentos musicales más destacados de *Tosca*, se encuentra en el primer acto el *Ángelus*, donde ya se deja ver el doblez del sacristán, poniendo más atención en la canasta de comida que en los rezos que profesa, permitiendo un avance temporal; en el aria de Cavaradossi con el sacristán, *Recondita armonia*, se presenta una yuxtaposición de los pensamientos del pintor y el sacristán; el primero deja a un lado su tarea escénica —pintar el retablo— para mostrar al público su amor por Tosca, señalando una detención del tiempo, pero a la vez, los pensamientos del sacristán, en contra del ateísmo del artista, se hacen oír, mientras continúa con su labor —limpiar los pinceles— denotando el paso del tiempo. El dueto entre Tosca y Cavaradossi, *Non la sospiri la nostra casetta...*, si bien presenta un avance en el tiempo y una urgencia del pintor para que Tosca se vaya, también parece, por momen-

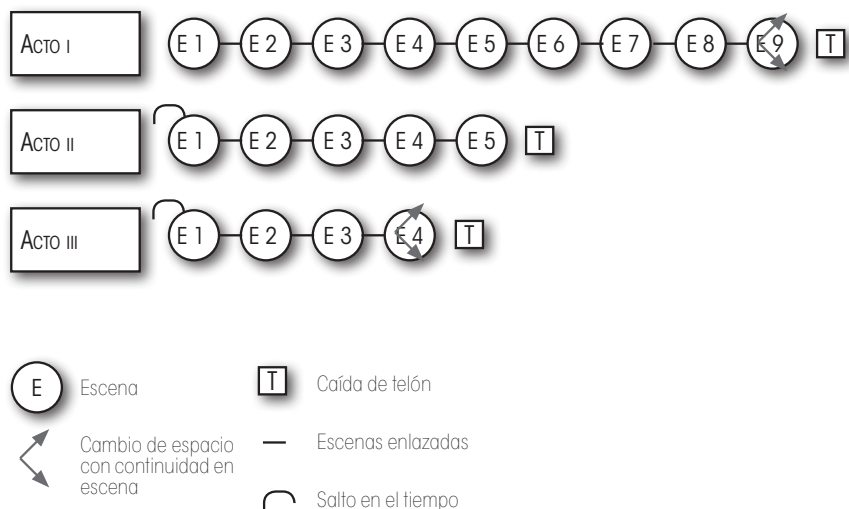


Figura 11: El trabajo del tiempo en *Tosca*. Esquema propio realizado para esta tesis.

tos, ralentizado tras el embelesamiento de la cantante evocando su casita del bosque, retornando en, *Or lasciami al lavoro*, la urgencia del pintor por alejar a Tosca, retomando el paso del tiempo. En el *finale* del primer acto protagonizada por Scarpia y el coro, *Tre sbirri, una carrozza...* y *Te Deum*, existe al principio un avance temporal, posteriormente se vuelve un tiempo simultáneo entre el interior de Scarpia que trama sus fechorías en voz alta, bajo la convención de no ser escuchado por los feligreses que le rodean y un avance en el tiempo con la procesión que entra en la iglesia mientras entonan el himno de acción de gracias. Para el segundo acto, la escena entre Cavaradossi, Scarpia y Tosca, *Vittoria, vittoria*, remarca el tiempo en el que se desarrolla la fábula con el anuncio del triunfo de Napoleón, la tensión aumenta: al pintor le queda una hora de vida, a lo lejos se escucha un redoble de tambores que preparan la última escolta de los condenados, Tosca se siente orillada a aceptar las insinuaciones sexuales de Scarpia. Vuelve una nueva detención del tiempo con la reflexión de Tosca, *Vissi d'arte, vissi d'amore*. Para el comienzo del acto tercero, casi de manera paralela a la fábula, se escucha el canto de un pastor cuya intervención poco tiene que ver con la trama, *Io de' sospiri...*, se vuelve a proponer un salto del tiempo y cambio del espacio. Unos sargentos escuchan el canto que viene



de lo lejos, al concluir suenan las matinés, aún no amanece. El aria de Cavaradossi, *E lucevan le stelle*, vuelve a ser la interiorización del personaje, redacta en voz alta su carta de despedida a Tosca, deteniendo el paso del tiempo. Nuevamente para el dueto entre Cavaradossi y Tosca, *Il tuo sangue... O dolci mani*, el tiempo avanza, aunque al ser un momento tan narrativo, por momentos parece ralentizarse. Al final de la obra, la acción marca un avance del tiempo, denotando el paso de las horas con la salida del sol, que tiñe el cielo de rojo, simbolizando, de igual suerte, la sangre de Tosca muerta.

Espacio escénico

Acorde con las indicaciones del libreto, la propuesta escénica coloca la acción en Roma de 1800. El primer acto se lleva a cabo en la Iglesia de San Andrés del Valle, el segundo en la habitación de Scarpia, dentro del Palacio Farnesio y el acto tercero en la terraza del castillo de San't Angelo, notoriamente remitiendo a ambientes eclesiales y políticos.

El director opta en el primer acto por mostrar dos espacios diferentes de la Iglesia, de tal manera que durante las ocho primeras escenas y parte de la novena, se indica uno de los laterales de la misma, a través de tres módulos principales. Al centro, sobre una base de mármol, una escultura de la piedad y al lado un lampadario con velas encendidas. Los módulos laterales están delineados con una barandilla de mármol y en el fondo una puerta de reja en tonos dorados. El módulo izquierdo –La Capilla Attavanti– cuenta con dos reclinatorios tapizados en rojo, colocados entre la barandilla y la puerta. En lugar de estos, en el módulo derecho, se encuentra un andamio de madera, en el que se aprecia un cuadro, en grandes dimensiones, cubierto por una tela, teniendo un peso visual recargado ligeramente a la derecha. Para mediados de la última escena, el director propone modificar el espacio a la nave central de la misma iglesia, sin interrumpir la acción ni el tiempo dramático, a vista del espectador, transiciones realizadas tanto por actores como por la maquinaria del teatro, dando la impresión de que son los personajes los que se han desplazado de lugar: colocando algunos bancos; a los lados, grandes lumbreras con velas encendidas y en el tercer término, el sotacoro sobre la entrada principal, llegando a un equilibrio a través de la simetría. A partir de este momento, gracias a las velas, al incienso, a la procesión del *Tè Deum* y al comportamiento de los feligreses se logra recrear un ambiente eclesial.



Utilizan la primera armonía del color, basada en la diversa saturación y valor del tono rojo, con un valor lumínico que va hacia los negros. Se destaca la figura de la protagonista, quien tiene el tono más saturado en rojo y con mayor valor luminoso. Se aprecian, así mismo, texturas táctiles naturales asequibles: Las rejas de las puertas, el mármol de la estatua, el lienzo, los bancos de madera, las velas y el incienso, buscando una representación fiel a su realidad.



Imagen 10. Escenografía de *Tosca*, acto I. Tomada de la grabación del INBA



Imagen 11. Escenografía de *Tosca*, acto II. Tomada de la grabación del INBA

Para el segundo acto, durante el intermedio, se realiza otro cambio total en la escenografía. La acción se traslada a la habitación de Scarpia dentro del Palacio Farnesio. Al centro una gran puerta de madera decorada con molduras, cuando esta se abre da pie a una sala de tortura, representada con una reja que abarca todo lo alto de la puerta y una silla donde Cavaradossi es torturado. Las



paredes oscuras destacan el mármol del marco de la puerta y de los zócalos a media altura. En el lateral izquierdo un alto ventanal con puertas oscuras de doble hoja. Cerca del ventanal una mesa dispuesta con manjares. Del lado derecho de la puerta, un escritorio; al centro, en diagonal, un canapé, y algunas sillas de la época. Sobre diversas superficies y mesitas, candelabros con velas encendidas. Se opta nuevamente por un espacio equilibrado mediante la distribución de pesos visuales; cuenta con texturas táctiles naturales asequibles: rejas, madera, mármol, comida, flores y velas. Encuentra la armonía del color basada en la regla dos y seis, utilizando un fondo neutro y la combinación de los colores cálidos.

Para el último acto, tras el intermedio, vuelve a mostrarse un cambio total del espacio escénico, la acción se traslada a una prisión del Castillo Sant'Angelo. Una reja divide al espacio en dos, entre el primer y segundo término. En el segundo término, se denota el exterior, el azul oscuro del cielo remarca que aún es de noche. En la parte interior, una pequeña cama y una mesa sobre la que se encuentra una linterna encendida y un libro de registro. Lo mismo que en el primer acto, se propone un cambio de escenografía durante la última escena a vista del espectador, sin interrupción de la acción, ya que el mobiliario es movido por los actores que fungen como guardias, mientras que la pared de fondo se levanta con la maquinaria del teatro dando paso a la terraza del Castillo, coronada por la estatua del ángel, ubicada en lo más alto del espacio, monumento al que se accede por unas escalinatas. Para el final del acto, tras la muerte de Tosca, comienza la salida del sol, que tiñe el cielo de rojo. En ambos casos muestra una textura táctil natural asequible: las rejas, la paja de la cama, la piedra de la escultura, los sacos, la madera de la mesa. Hay un equilibrio compositivo, en la primera parte sopesando la cama de la izquierda y la puerta de la derecha y en la segunda a través de la simetría. Se logra una armonía del color, basada en los tonos neutros y un solo tono, primero el azul y luego el rojo, tal y como lo señala la regla número cinco.

Se trata por lo tanto de una escenografía de cambio total con espacios consecutivos, utilizando transiciones tanto a la vista del espectador —efectuadas por los actores y por la maquinaria teatral sin que la acción ni el tiempo escénico se detengan— y cambios ocultos al espectador, con una clara detención de la acción —intermedios— buscando un salto de tiempo y espacio.

Los elementos de utilería encontrados en esta propuesta pueden ser de planta, como el cuadro de la Attavanti —propuesto por el libreto, factor que



desata los celos de Tosca y que resulta la pista para encontrar la complicidad de Cavaradossi con el prófugo Angelotti— o de mano. Muchos de ellos son objetos que vienen propuestos por el mismo libreto y que son requeridos para favorecer la acción de los personajes, pero también acentúan la violencia, la tortura y el acoso que buscan destacarse desde el núcleo de convicción dramática —el cuchillo con el que Tosca mata a Scarpia para defenderse del acoso, mismo que Scarpia introduce cuando afirma que busca a toda costa saciar sus deseos; las armas con las que disparan a Cavaradossi, recalcando el castigo y la falta de libertad de pensamiento; las flores que ofrece Tosca a la Virgen, en el primer acto, acentuando su carácter religioso, y por lo tanto el contraste con el trágico final al que se enfrenta, asesinando y quitándose la vida; la copa de vino que Scarpia sirve a Tosca, comenzando su asedio, y las llaves con las que el jefe de la policía cierra las puertas, para ocultar sus fechorías, como ejemplos destacados. También existen otros elementos propuestos por el director, con el fin de resaltar algún rasgo de la puesta en escena, como el boceto a lápiz del ojo de Tosca, reflejando el enamoramiento de Cavaradossi hacia ella. Algunos elementos de utilería, también propuestos desde el libreto, ayudan a la evocación de algún personaje —el cuadro de la Magdalena, los vestidos, y el abanico con el sello de la marquesa, hacen referencia al personaje de la Attavanti, a quien nunca se ve. También se utilizan elementos con el fin de situar la historia en un marco temporal —las velas, la lámpara, la pluma y el tintero, no de forma superficial, sino por ejemplo, la pluma y el tintero que Scarpia usa para redactar un salvoconducto a Tosca, lo que denota su poder y su chantaje, por el contrario Cavaradossi usa esos mismos elementos para revelar a Tosca su amor por ella; y la vela, también es utilizada como fuente de tortura, al quemar las manos de Cavaradossi. Finalmente hay elementos que condicionan el comportamiento de los personajes —la custodia en el primer cuadro, acompañada por la procesión de niños y autoridades religiosas, dictan el comportamiento del resto de los feligreses —coro— y de los personajes principales, quienes la reciben con una genuflexión; la hipocresía de las autoridades, que desde la iglesia traman sus fechorías, se acentúa con Scarpia que devotamente reza, mientras exterioriza su maldad.

La iluminación busca sobre todo acompañar una plástica realista creando la ilusión de luces y sombras, —mostrando u ocultando acciones de los perso-

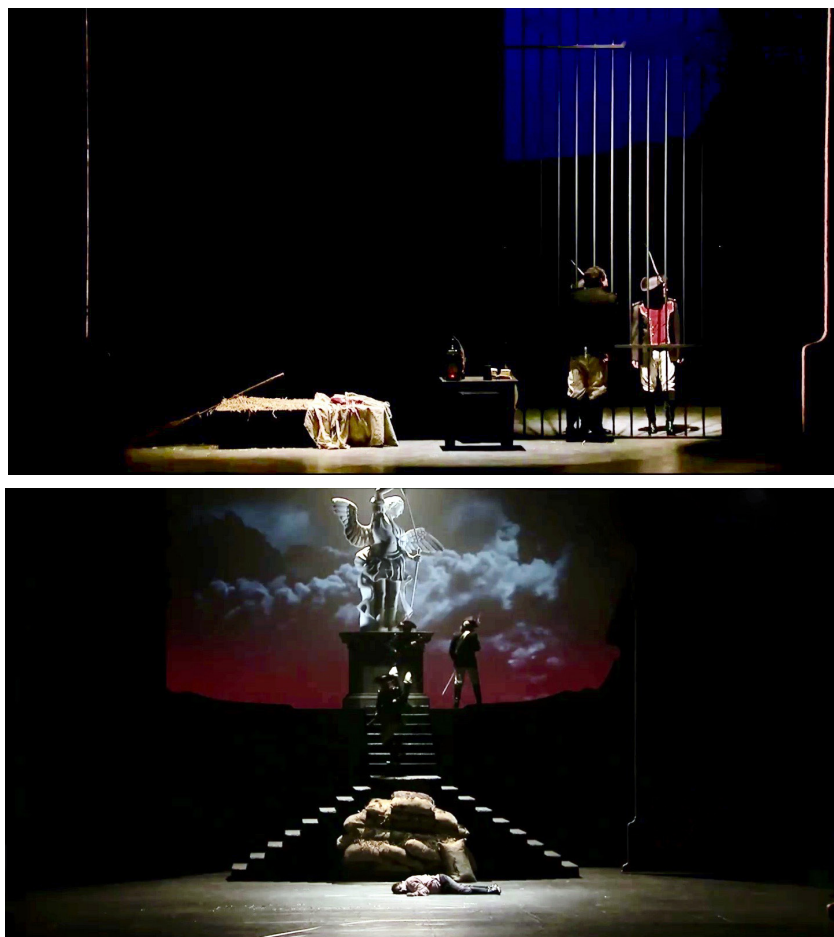


Imagen 12. Escenografía de *Tosca*, acto III. Tomada de la grabación del INBA

najes— ayuda a determinar el momento del día —si es de noche o el amanecer. Determinar si es el interior o el exterior, ayuda a situar la época —las velas y lámparas— también es utilizado con un fin práctico —atenuar los cambios de escenografía que son a vista del espectador, dando peso visual a las acciones realizadas en escena— y en el último acto, funge como un elemento simbólico



Personaje	Color de vestuario dentro del rol del actor	Significado
<i>Sacristán</i>	Sotana en dos tonos: lado izquierdo gris y lado derecho negro. Un crucifijo al cuello y una birreta negra en la cabeza	El negro, color de los conservadores (p. 134), junto al gris lo duro y anguloso, de sentimientos sombríos, lo incomprensible, que no es blanco ni negro (p. 270).
<i>Cavaradossi</i>	Abrigo mitad gris y mitad marrón, pantalón marrón, chaleco marrón, camisa blanca (luego ensangrentada).	Combinación de gris con marrón remarca la probidad (p. 48-k*). El blanco de lo político (167), después manchado con sangre.
<i>Scarpia</i>	Pantalón y abrigo mitad negro mitad azul. Chaleco negro, botas negras. En primer acto con capa negra, en el segundo acto con una bata verde en el exterior y en el interior rojo.	La combinación del negro y azul destaca lo masculino y grande (p. 48-d). En sus aposentos usa verde, color de los lagartos, (p. 114) del demonio y un rojo escondido, de la sangre, de agresividad del odio y de lo inmoral (pp. 53-68).
<i>Spoletta</i>	Abrigo mitad color rojo y mitad morado. Pantalón negro, chaleco negro, botas negras	Rojo y morado remarcen lo inmoral, aunado al negro, destacan el peligro (p. 66).
<i>Angelotti</i>	Pantalón marrón, camisa blanca (ensangrentada) botas y bufanda negra.	El marrón y el blanco marcan contradicción; lo limpio lo sucio, lo noble e innoble, el listo y el tonto (p.37)
<i>Tosca (acto I)</i>	Vestido rojo, abrigo corto, verde.	En los dos actos el personaje de Tosca viste de rojo: fuerza, pasión, sensualidad, amor, odio, sangre. (pp. 54-55) Junto con el verde y el dorado se remarca la felicidad: dinero amor y salud (p. 59).
<i>Tosca (acto II y III)</i>	Vestido rojo, capa lila con acabados en dorado, corona dorada.	Combinación que remarca lo seductor y sexualidad (p. 67), denotando un gusto extraordinario, personas con conocimientos en el arte (p. 68).

* No todas páginas presentan una numeración en el libro de Heller (2000). Les he colocado una letra a partir de la última página numerada para su posible ubicación, de manera frecuente aparecerá en varios análisis. Tabla 18. Los colores en el vestuario de *Tosca*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000) de la muerte de Tosca –quien durante toda la obra viste de rojo, asociándolo con el rojo amanecer que despunta del cielo tras el suicidio de la cantante arrojándose al vacío.

Con lo anteriormente expuesto se podría determinar que el diseño escenográfico es de ambiente, intentado situar al espectador en la Roma de 1800, concretando los lugares de cada acción. De igual manera, gracias a la repetición de rejas en todos los espacios, que denotan la represión social, se vuelve un elemento clave del núcleo de convicción dramática, aportando tesis en el diseño espacial. Finalmente, la iluminación con la que se concluye la obra, el cielo se tiñe de rojo para la muerte de la protagonista –que siempre viste en este tono– generando una atmósfera que acompaña su sacrificio, por lo que el espacio también es de personaje.



El vestuario busca contextualizar la época, aunque al mismo tiempo remarca una estética que juega con colocar la mitad de los vestuarios en un tono y la otra mitad en otro, haciendo énfasis en la dualidad de los personajes, resaltando el carácter de cada uno como se ve en la tabla 15 de la página siguiente. Solo Tosca cambia de vestimenta, aunque en ambos actos utiliza un vestido rojo como base. Scarpia, quien permanece con el mismo traje, en el primer acto lo complementa con una capa negra de cara a lo social y una bata, en el segundo acto, acentuando la comodidad de encontrarse en sus aposentos. Algunos elementos del vestuario resultan confusos, como la corona de Tosca en el acto segundo, dando más la apariencia de una reina que de una cantante, en otras ocasiones el vestuario resulta poco práctico, por ejemplo, la capa que usa Tosca en el último acto, con una capucha que recurrentemente le estorba cubriéndole el rostro. Sin embargo, otros ayudan a marcar el paso del tiempo y de acción, muestra de ello, la camisa blanca de Cavaradossi, que después de su tortura, aparece ensangrentada, remarcando nuevamente el núcleo de convicción dramática: los abusos de la autoridad y la opresión.

Realizado el análisis de las cuestiones formales se logra concluir, con base en Martínez (2017), que la propuesta escénica utiliza una estética estilística de realismo esteticista, buscando crear coherencia en la plástica, ubicando lugares concretos y una época determinada, resaltando la belleza de lo visual y la evocación de sus ambientes —en el primer acto eclesiástico, en el segundo político y en el tercero carcelario— y atmósferas —al inicio de fervor, mezclado con abuso. En en el acto intermedio de abatimiento y hostilidad. Para el último acto de aflicción. En todo momento busca resaltarse el núcleo de convicción dramática denotando la opresión y la falta de libertad con continuas imágenes de rejas y acentuado aún más con la silla de tortura; el autoritarismo con el salvoconducto que Scarpia utiliza para chantajear a Tosca; el cuchillo, con el que ella se defiende ante el acoso sexual; la hipocresía al planear las fechorías dentro de un contexto religioso, como ejemplos claros que resaltan la violencia y la corrupción en la obra.

Personajes e interpretación

Puccini redujo considerablemente el número de personajes para su ópera, quedándose con los que más peso dramático tenían en la obra de Sardou. La Attavanti, por ejemplo, se volvió solo un personaje aludido lo mismo que la reina de Nápoles, María Carolina. La heroína de su ópera —siguiendo el mo-



delo de Vogler (2002)— es Tosca, sufre un importante arco del personaje, del principio al fin. La figura del lado oscuro es Scarpia, la sombra, que aparenta ser un hombre religioso y de bien, pero transparenta sus iniquidades al tiempo que reza; utiliza su poder para ejercer opresión y satisfacer sus deseos. Angelotti, es el detonante para levantar la tragedia, por lo tanto, el heraldo; prófugo de la cárcel por sus ideales políticos. Cavaradossi, funge como el mentor, al ser el enamorado de Tosca, ella acata sus órdenes, incluso ante la tortura que él sufre, hasta que sus fuerzas se lo impiden. El guardián del umbral, el sacristán, contrariamente a los ideales políticos de su enamorado, representa el lado religioso de la protagonista, quien, ante las amenazas de Scarpia, delata a Cavaradossi. En la página siguiente se detalla el arco protagónico.

La interpretación durante todos los fragmentos cantados, pese a la transmisión de las emociones, busca la frontalidad y el estatismo, dejando a un lado, en varias ocasiones, sus tareas escénicas —Cavaradossi en su aria *Recondita armonia* deja de pintar el cuadro de la Magalena, para dirigirse al público; la cantante que interpreta a Tosca, incluso reacciona hacia el espectador, evidenciando su presencia. Se opta, en varias ocasiones, por gestos grandilocuentes, artificiales y estereotipados —la reacción después de los besos se alarga, manos estiradas hacia

Acto I	Acto II	Acto III
Tosca busca a Cavaradossi en la iglesia para citarlo después de su recital. Tosca sospecha que Cavaradossi no está solo. Tosca reza sus oraciones. ç Tosca se pone celosa de la Attavanti. Cavaradossi tranquiliza a Tosca y ella se marcha tranquila. Tosca regresa, Scarpia la engaña, metiéndole celos contra la Attavanti. Tosca se marcha con el corazón destrozado. Scarpia envía a sus esbirros a seguir a Tosca.	Tosca participa del recital. Tosca llega a los aposentos de Scarpia tras una nota que recibe, encontrando a Cavaradossi. Cavaradossi pide a Tosca que guarde silencio de lo que ella ya sabe. Tras la tortura de Cavaradossi, Tosca delata a Angelotti. Scarpia manda a apresar a Angelotti y Cavaradossi muestra su desprecio a Tosca. Scarpia pide a Tosca tener relaciones con él para salvar la vida de su amado. Tosca acorralada acepta, con la condición de recibir un salvoconducto. Al acercarse Scarpia a Tosca, ella le entierra un cuchillo, asesinándolo. Tosca huye con el salvoconducto.	Tosca le asegura a Cavaradossi que su fusilamiento será fingido. Al querer emprender la fuga, se da cuenta que Cavaradossi ha muerto. Scarpia, tras la muerte de su jefe persigue a Tosca. Tosca se lanza al vacío y muere.

Esquema 4. Arco del personaje de Tosca.



arriba, en las notas altas, a manera de concierto. Algunos fragmentos resultan poco creíbles, sobre todo la escena en la que Tosca clava el cuchillo a Scarpia, al hacerse la acción frente al público y no contar con la fuerza suficiente resulta inverosímil, aunque la reacción de Scarpia favorece a la situación. Otros momentos señalan trazos confusos para el espectador, como la huida de Tosca, después de la muerte de Scarpia, repitiendo dos veces un marcaje parecido, primero buscando el salvoconducto y luego las llaves, en el primero reacciona ante el cadáver de Scarpia, pero cuando le quita las llaves, que las tiene en el bolsillo, ya no muestra ninguna dificultad; sin denotarse una intención, abre la puerta donde fue martirizado Caravadossi, luego parece dudar de la ubicación de la puerta de salida –por la que entró– finalmente sale. Un nuevo momento cargado de interrogantes aparece al inicio del tercer acto. Se escucha a lo lejos el canto de un pastorcillo mientras se aprecia el castillo de Sant’ Angelo, el espacio marca un exterior y un interior, dividido con una reja. Un par de soldados hacen guardia en la parte exterior. Otro esta dentro de lo que parece una celda, el soldado está sentado en la cama, con una sabana ensangrentada, se levanta, va con sus compañeros, tiene un vaso sobre la mesa, bebe y convida a los otros guardias, luego barre la celda y hace la cama, con la sabana ensangrentada, llega el prisionero y lo sientan en la misma cama. Caravadossi pide un ultimo deseo, escribir una carta a Tosca, le prestan un papel y una pluma, el guardia sale y Cavaradossi escribe en el suelo. De aquí emanan las interrogantes. Si fuera la celda del prisionero, el guardia no se sentaría en la cama, con las sabanas ensangrentadas, ni la haría, posteriormente, tampoco barrería o bebería del vaso que ahí hay. Si fuera la celda donde duerme el carcelero, por qué sus sabanas están ensangrentadas y por qué sientan en su cama al preso. Por qué el preso ignora la mesa que tiene para escribir y se tira directamente al suelo para redactar la carta, como ejemplo de situaciones poco claras. Una nueva confusión llega casi al final de la obra, cuando Tosca advierte a Cavaradossi fingir su muerte hasta que los guardias se hayan marchado, la posición en la que está dispuesta la escena resulta poco favorable, entre Cavaradossi y Tosca desfilan los soldados, de tal forma que son ellos quienes por lógica escuchan las advertencias de Tosca antes que Cavaradossi, a quien van dirigidas las palabras. Pese a estos momentos, también hay otros en los que se percibe una coherencia en la propuesta, por ejemplo la actitud de los personajes es condicionada por lugar –para la procesión del Santísimo dentro de la iglesia, los fieles –el coro–



muestran una actitud de recogimiento, se santiguan, buscando la reverencia y la solemnidad, logrando ambientar el recinto santo, destacando su individualidad. También se opta por utilizar convenciones teatrales como los apartes o las reflexiones de los personajes que no son escuchadas por los demás –Scarpia habla sobre sus malas intenciones, sin que los feligreses que rezan en silencio, junto a él, le escuchen. En ciertos momentos se percibe la psicología del personaje –la dificultad que tiene Tosca para tomar la decisión de agarrar el cuchillo y asesinar a su agresor, o la angustia que se refleja al escuchar la tortura de su amado, prefiriendo delatar a Angelotti, pese al repudio que esto significa de su enamorado. Se apoyan de algunos actores, para la escena de la procesión y de la ejecución, dando realce a los acontecimientos. En varios momentos se denotan agresiones físicas acentuando el núcleo de convicción dramática: Scarpia que ma a Cavaradossi con una vela, mientras sus esbirros le sujetan obligándole a delatar a su amigo; la imagen de Cavaradossi en la silla de tortura; el momento en el que Scarpia se lanza contra Tosca para abusar de ella; la introducción de Cavaradossi en el último acto, antes de su famosa aria, *E lucevan le stelle*, denotando que ha sido golpeado y torturado y su posterior fusilamiento, así como la persecución de los soldados a Tosca, que inevitablemente la orillan al suicidio.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Si bien ya el libreto y la partitura dibujan la trama de la historia, son aprovechadas varias ocasiones para reforzar el núcleo de convicción dramática de esta propuesta, como se ha ido denotando. Por ejemplo en las arias o en las yuxtaposiciones de varios fragmentos, se transparentan los deseos y juicios de los personajes. El tiempo, para esta ópera es decisivo al aumentarse la presión, llevando, cada vez más, a situaciones extremas en las que Tosca se ve obligada a cometer diversos crímenes que en otras circunstancias no hubiera realizado. De igual manera, las horas del día propuestas por el libreto y respetadas por el director, además de ser importantes para detonar la acción, están llenas de significado, de tal forma que a mediodía –en el primer acto– Tosca está llena de vida, de pasiones. Para el anochecer –segundo acto– hay una transición, su suerte cambia, torturan a su amado y Scarpia la acosa, se oscurece aún más después del asesinato cometido por ella, y para la profunda noche –Tercer acto– su amado muere, su crimen es descubierto y opta por el suicidio. Solo después de su muerte, que da fin a su tragedia, viene el rojo amanecer, en un cielo bañado de sangre.



En cuestión del espacio, también se retoma la idea de Puccini, la cual no solo acompaña a la acción y determina el comportamiento de los personajes, sino que genera un vínculo con las instituciones eclesiales y políticas de su tiempo, remarcando la crítica que se hace hacia ambos organismos, una iglesia que protege los abusos y una fuerza policial corrupta. De igual forma las dos transiciones que se realizan durante la escena, en el primer y último acto, a vista del espectador, favorecen a intensificar la acción en momentos clave, la primera remarcando la dualidad entre el fervor de los devotos y las fechorías que tramán; en el segundo para acentuar el fusilamiento de Cavaradosi, la persecución de Tosca y su suicidio. El vestuario de manera simbólica, expresa la dualidad de los personajes, con la división de cada traje, simétricamente por la mitad, como se muestra en la tabla del vestuario, resaltando el carácter de cada uno, así mismo ayuda a subrayar un antes y un después en la desventura de los protagonistas, como la camisa de Caravadossi, impecable en el primer acto y ensangrentada en el segundo, remarcando la tortura que ha sufrido. La iluminación resalta los momentos clave y oculta momentos secundarios, así mismo, es utilizada como recurso simbólico en el último acto, tras la muerte de Tosca, mencionada con anterioridad. Se percibe una estrategia estilística contradictoria, con la búsqueda constante del realismo y del embellecimiento en la plástica, por un lado, y con licencias simbólicas que se toman para resaltar la expresividad en la iluminación para la imagen final y en el vestuario dividido a la mitad, que aunque remarca una época, resalta el carácter dual de los personajes, con el fin de atender al núcleo de convicción dramática.

Por último, el arco de cada personaje es expresado con claridad del primer al tercer acto, haciendo inteligible la obra, de igual suerte, en la parte interpretativa logra ilustrarse con claridad el abuso del poder —en Scarpia, pasando por encima de todos los personajes, no solo de Tosca y Cavaradosi, sino del sacristán y de sus propios esbirros— la falta de libertad de expresión —por la que es condenado Cabaradosi tras gritar *victoria*, por el triunfo de Napoleón, situación que exaspera a Scarpia y ordena su fusilamiento— el machismo —por parte del antagonista, mostrándose como protector de Tosca, para, finalmente acosarla y la reacción de los esbirros que parecen divertirse con la situación— la opresión de la mujer —las insinuaciones constantes que recibe Tosca, el acoso sexual y la violencia física por parte de su acosador— y la transgresión de los derechos de la persona — con un espacio que reitera en cada acto las rejas, reflejando el encarcelamiento de Angellotti, la tortura de Cavaradosi y su con-



dena a muerte—todo ello reflejado de una manera no tanto emocional, sino distanciada, favoreciendo la objetividad y reflexión, cumpliéndose así el núcleo de convicción dramática en esta puesta en escena.

El pequeño príncipe

Ópera de Federico Ibarra, con libreto de Luis de Tavira

Estreno: Universidad Estatal de California, EUA., 1988

Estreno en México: Teatro del Centro Cultural Helénico, 1999

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 2016

Montaje analizado: Febrero, 2016

Temática y lectura contemporánea

La ópera de *El pequeño príncipe* está basada en la novela de Antoine de Saint-Exupéry, *El principito*, compuesta por el mexicano Federico Ibarra y adaptada por Luis de Tavira, quien sintetiza las ideas del cuento en un solo acto, con escenas que marcan distintos acontecimientos independientes unos de otros. El pequeño príncipe proviene del asteroide B-612, durante su aterrizaje en la Tierra, cambia la vida de un piloto, domestica a una zorra, conoce a unas flores parecidas a la suya, descubre al eco que acrecienta sus temores y se topa con una serpiente que le ofrece su veneno para regresar a casa. Cuando su estrella se coloca nuevamente en el sitio donde aterrizó, decide volver a su planeta para encontrarse con quien más ama, su flor.

Esta puesta en escena es un homenaje a su compositor,¹ quien destaca por estos objetivos en la creación de sus óperas: primero, volver al sentido teatral de este arte; segundo, utilizar el idioma español como vehículo de expresión en el canto y tercero, ofrecer argumentos que no hayan sido abordados con anterioridad en las óperas. Por otra parte Luis Miguel Lombana, director de escena de esta propuesta, pone el énfasis en humanizar la fábula de *El pequeño príncipe*, de manera que no busca recrear a los personajes en sus roles correspondientes: la rosa, la serpiente, la zorra, incluso el pequeño príncipe, sino darles un carácter humano. Así que la rosa del asteroide B-612 y las rosas que

1 Federico Ibarra (1946), artista mexicano cuya labor de composición rebasa el medio siglo, abarcando diversos géneros musicales: óperas, ballets, sinfonías, conciertos para piano, para violonchelo y para violín, sonatas, cantatas y música para teatro; destacando, tanto por la cantidad de sus obras, como por la variedad y originalidad de estas. Es considerado, actualmente, como el compositor de ópera más importante del México.



encuentra en el planeta Tierra, serán mujeres –caracterizadas en los años sesenta con un estilo hippie– la serpiente es un tuareg; la zorra, alude al piloto de niño; y el pequeño príncipe cobra la apariencia de un joven explorador quien fungirá como puente de unión entre el aviador y los demás papeles.

El núcleo de convicción dramática busca, por lo tanto, acercar la historia de *El pequeño príncipe* al espectador, favoreciendo su asociación con el mundo, de manera que, al igual que el pequeño príncipe cambia la vida del piloto con sus cualidades –inocencia, ternura, curiosidad, esperanza, alegría, lealtad y amor– uniéndole de nuevo con su niño interior, el espectador de Bellas Artes se sienta interpelado y le anime a volver a mirar su cotidianeidad con los ojos de un niño.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Aunque la novela de Saint-Exupéry no señala una época determinada, se sabe que el autor se basó en su experiencia como piloto, para escribir esta obra, durante su exilio en Estados Unidos en el marco de la Segunda Guerra Mundial. El libreto de Tavira, tampoco especifica una temporalidad concreta para la puesta en escena; de esta forma, el *El pequeño príncipe*, en la propuesta de Lombana, presenta diversos signos escénicos temporales, no siempre coherentes unos con otros, por lo que resulta complejo ubicarlo en una época concreta. La escenografía, compuesta principalmente por la avioneta averiada en el Sahara, remite al espectador a los años treinta, mientras que el vestuario conduce a otras épocas: los sombreros bombín de los cincuenta y el estilo hippie de las mujeres, denotan claramente los años sesenta, por mencionar algunos elementos con una connotación temporal. La peripecia misma nos traslada a diversos contextos ficcionales, el tiempo en el planeta B-612 al que pertenece el pequeño príncipe difiere del que rige a la Tierra, no obstante optan por contextualizar a dicho asteroide al vestir a la flor a la moda de los sesenta.

La ópera en un acto de Federico Ibarra, con duración aproximada de 70 minutos, consta de una obertura y 10 cuadros independientes, por lo que se logra marcar el paso del tiempo con numerosos amaneceres y atardeceres, cerrando el ciclo en cada fragmento. Para concretar la propuesta del tiempo escénico en *El pequeño príncipe* y su estructura dramática musical, se propone la figura siguiente.

Como logra apreciarse en el esquema, cada cuadro es independiente, el tiempo dramático también muestra un salto o un cambio temporal en cada



Figura 12: El trabajo del tiempo en *El pequeño príncipe*. Esquema propio realizado para esta tesis.

fragmento. Las transiciones se marcan a través de un oscuro, sobre todo en la primera parte, otras optan por denotar el cambio de cuadro –y con ello el cambio temporal– mediante la transformación del espacio, el cambio de luz o la posición y actitud de los personajes. Por otra parte, dada la misma composición musical, no se encuentran arias definidas que suspendan la acción mediante la reflexión de los personajes ni ensambles que creen yuxtaposiciones de los pensamientos de cada uno al mismo tiempo, sino que, en general, se presenta todo a manera de diálogo, con lo que se hace un avance en el tiempo diegético, coincidiendo con el tiempo escénico. El libreto mismo propone suspensiones temporales, para introducir a personajes, que en un principio solo son aludidos y posteriormente cobran vida, concluidos esos fragmentos, los protagonistas reanudan con la escena, ejemplo claro de ello es el quinto cuadro en el que pequeño príncipe hace alusión a un contador, de manera seguida este adquiere vida propia e, incluso, interacciona con ellos, para después dejarlos solos; situación similar con el astrónomo turco, nombrado por el piloto, cobrando vida, expone y defiende sus ideas, tiene una breve interacción con el aviador y luego sale; sin embargo, la puesta en escena, no siempre se hace comprensible, ya que en el séptimo cuadro, se mezcla la participación del astrónomo turco, con las flores hippies, la zorra, los hombres de negocios y el piloto, mostrando, simultáneamente, a todos los personajes e interactuando entre ellos, sin concretarse un fin, libertad que el director de escena se toma, al ser un fragmento puramente orquestal.



La obertura, por su parte, muestra un avance en la acción y enmarca ya la propuesta escénica. Desde este primer fragmento musical puede ya intuirse la relación de la zorra y el piloto, tanto por la analogía del vestuario, por las acciones asociadas con la nave e incluso por la llegada del pequeño príncipe que la zorra logra ver y el piloto no. Posteriormente esa relación piloto-zorra se irá clarificando cuando ella le pide al pequeño príncipe que la domestique, más adelante el piloto dice sentirse domesticado por su nuevo amigo. Otras maneras de intuir esta relación son, el juego que la zorra le enseña al pequeño príncipe y que posteriormente este repite con el piloto, así como el final, cuando el piloto a logrado despegar su nave y el pequeño príncipe se encuentra exánime, la zorra a quien mira es al piloto, incidiendo que se trata de la misma persona en tiempos diferentes, uno de niño –la zorra– y el otro de adulto –el piloto– y para volver a unirse interiormente, tendrán que pasar por la experiencia de conocer a este pequeño ser proveniente de otro planeta.

Espacio escénico

El espacio fabular de *El pequeño príncipe* está formado por dos lugares claramente reconocidos: el planeta Tierra, concretamente el desierto del Sahara –en diversas localidades– y el asteroide B-612. A diferencia de su fuente original donde el principito viaja a través de varios planetas, el libreto de Tavira sintetiza su viaje, dentro de nuestro mundo.

La escenografía está compuesta por un panorama de fondo; un suelo de aserrín comprimido, que en la parte central muestra una elevación de forma cilíndrica sobre la que reposa una avioneta a escala real y rodeando dicha elevación una estructura de hierro giratoria; estos elementos escenográficos son fijos; se apoyan de otros elementos que entran y salen del lugar, logrando crear otros espacios: la aparición de estrellas en la obertura y en el cuadro final; los cactus en el noveno cuadro y las murallas del oasis en el décimo, incluso, al final de la obra la avioneta vuela a la vista del espectador, haciendo posible hallar –dentro del mismo desierto– diversas zonas y ambientes, mediante una tipología escenográfica semifija y espacios consecutivos.

Como bien puede contemplarse en las imágenes precedentes, en todos los casos se trata de espacios abiertos. La última imagen de la derecha y arriba corresponde al planeta del pequeño príncipe, el asteroide B-612, al girar la estructura que rodea la avioneta, la nave queda oculta al espectador casi en su totalidad, ese mismo juego lo hacen cuando quieren denotar un lugar en



el desierto alejado del sitio donde cayó el piloto. En las imágenes centrales de abajo se apoyan de cactus y murallas para remarcar tanto el jardín donde el pequeño príncipe encuentra a las flores y a la zorra, como el oasis que hay escondido en el desierto, respectivamente. Lejos de buscar un realismo en la plástica, optan por utilizar materiales y formas diversas a las originales, por ejemplo en lugar de la arena en el desierto, emplean corcho comprimido para el suelo; no hay montañas de tierra, sino una estructura de hierro; se evidencia que tanto los cactus –formados por dos piezas que se encajan entre sí– como las murallas, vienen de las varas del teatro, descendiendo para llegar al escenario y ascendiendo de nuevo para desaparecer, denotando su artificialidad, empleando una textura táctil natural modificada, causando una confrontación con el vestuario que aleja a lo ficcional e invita a lo real. Las transiciones escenográficas son a la vista del espectador, realizados tanto por actores como por la maquinaria teatral. En la estética del espacio prevalecen las líneas curvas, así como los colores neutros para la escenografía y el vestuario de los de los personajes –exceptuando el de las flores– combinados con una iluminación en azules, morados, blancos, negros y rojos, altamente saturados, tiñendo la escenografía de colores, aplicando la quinta armonía del color basada en la combinación de tonos saturados y neutros. Por el contrario, las escenas en las que figuran las mujeres hippies, vestidas con una diversidad de colores: amarillos, morados, verdes, rosas, azules, rojos, combinado con las luces en tonos saturados –rojo– y un fondo también saturado en azules, producen un contraste obteniendo un choque en la unidad cromática, relacionada con el desequilibrio que causan en escena dichos personajes: el pequeño príncipe se lamenta al darse cuenta que su flor no es la única, llega a una confrontación emocional expresada en la plástica que busca una combinación desarmónica del color. De manera similar, en el séptimo cuadro, se produce el mismo choque visual aunado al escándalo que ellas arman en escena incitando a los hombres de negocios a distraerse de sus ocupaciones, arrastrándolos a los placeres de la carne, uniéndose a ellas el piloto al final de la escena.

La utilería, además de ser elementos que favorecen la acción –la manta, la linterna, las herramientas, la cantimplora, el papel del dibujo del cordero, la caja del cordero, el metro– muchas de ellas son usadas indistintamente en el desierto y en el asteroide B-612, por ejemplo, la cantimplora del piloto y su manta, es la misma que usa el pequeño príncipe para refrescar y tapar a su rosa. Algu-



nos elementos cargados de significado son: la brújula que el astrónomo turco da al piloto, después de haber sido tomado por loco, dicha brújula apunta siempre al asteroide B-612, es el instrumento que orienta de nuevo la vida del piloto, simbolizando el rumbo que este debe retomar, lo esencial de la vida, oculto a los ojos. El ramo de romero, no solo como la hierba que el principito quiere dar a su cordero, sino incluso presentado como un elemento de magia, que trae en su bolso y quiere dar al piloto para confortarle. Los collares de flores que las hippies ofrecen al pequeño príncipe como parte de sus encantos, devolviéndoselos cuando reconoce que su flor es única en el mundo. Para remarcar que el pequeño príncipe añora su planeta, saca de la caja de herramientas una estrella, que cuelga de un arnés y que posteriormente se eleva, alejándose de él, mostrando un rostro que denota nostalgia. Otros elementos, utilizados de manera metafórica, son las cuentas que de forma agitada y seria le da el contador al piloto. Este no sabe que hacer con ellas, el pequeño príncipe coge algunas de las notas, las rompe en pedazos pequeños y luego llora, colocándose las manos en los ojos y soltado los papelitos de las cuentas, que se han convertido en el misterioso país de sus lágrimas, como más tarde dice el piloto, de manera que son las absurdas preocupaciones de los adultos la causa de su dolor.

En la iluminación optan, en general, por colores saturados. Ayudan a crear el clima —el calor del desierto— a marcar el paso del tiempo —amaneceres, atardeceres, la profunda noche— incluso cuando se habla de las puestas del sol de manera representativa colocan un gobo que lo simboliza. Entre los cambios de cuadro se opta primero por colocar oscuros totales, más adelante los cambios de cuadro son a vista y la luz suele apoyar bajando su intensidad, pero sobre todo la iluminación es aprovechada como un elemento expresivo: para remarcar pausas temporales, como la escena del contador o de los hombres de negocios que se introducen en la escena de la zorra y el pequeño príncipe o la escena del astrónomo turco que irrumpe en el espacio del piloto; y con la creación de ambientes —desérticos, oníricos— y atmósferas — que transitan desde el agobio del piloto, la curiosidad de la zorra, el gozo del oasis, el pánico que causa la serpiente y la ternura del pequeño príncipe.

El vestuario, por su parte, busca quitar la fantasía de los personajes para volverlos más terrenales, atendiendo al núcleo de convicción dramática que busca la identificación del espectador con los personajes, de manera que los trajes los ubica en una realidad concreta y conocida por ellos; sin embargo, dada a la escenografía nada realista, se crea un contraste entre ambos elemen-



tos. Los personajes principales usan colores neutros y las mujeres, colores llamativos propios de la moda hippie. Además del estilo realista en la confección, las cualidades de las telas también remiten a materiales cotidianos —a excepción del agua, único elemento que permanece con su cualidad de alegoría,

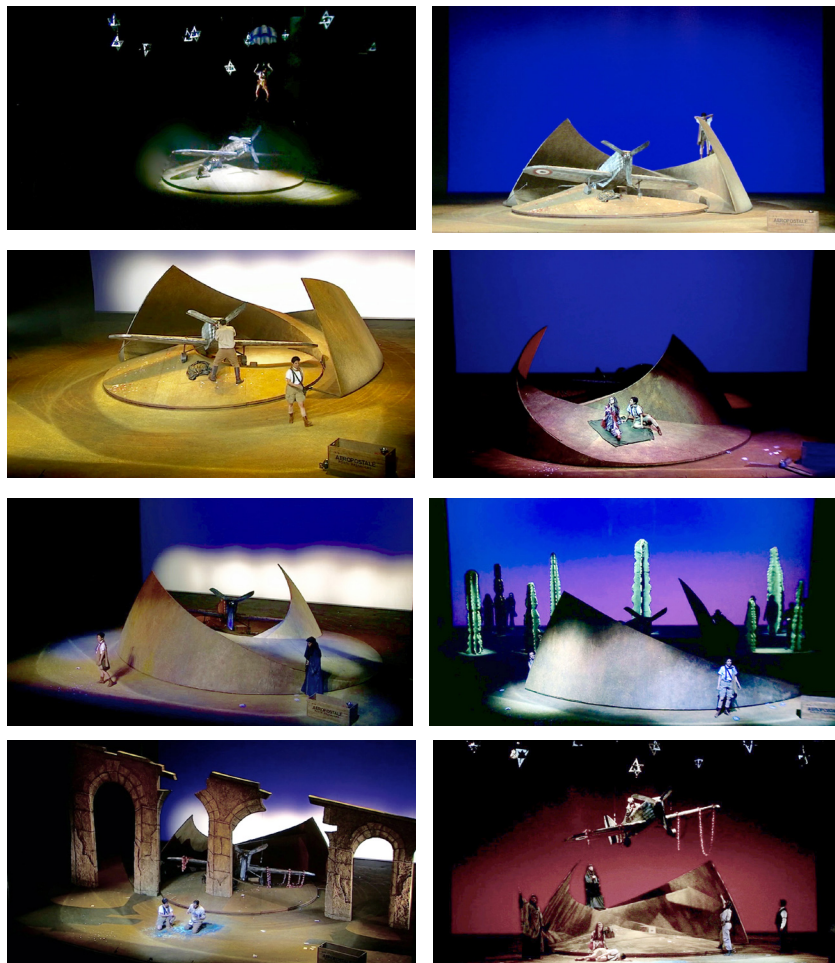


Imagen 13. Escenografía de *El pequeño príncipe*, acto único. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la representación



con el uso de media máscara y un vestido con capa en telas brillantes— como a se muestra. en la tabla siguiente:

Personaje	Descripción y color del vestuario	Significado
<i>El pequeño príncipe</i>	Camisa blanca, pantalones cortos, botas y bufanda marrón	Combinación con contraste simbólico: noble-innoble; listo-tonto (p. 37).
<i>El piloto</i>	Pantalón, camisa, botas y chaqueta en tonos marrones.	Color de lo ordinario (p. 258), asociado al color del pequeño príncipe y de la zorra, remarca su profesión: aviador.
<i>La flor</i>	Vestimenta al estilo hippie en tonos rojos	El rojo de las pasiones y de lo atractivo (p. 54).
<i>El agua</i>	Media máscara, vestido largo y capa, en azul claro y brillante	El color de la armonía, de lo divino (pp. 23-27), del anhelo (P.46).
<i>La zorra</i>	Mono, gorro y gafas de piloto en marrón	Color de lo ordinario (p. 258), además de ser el color propio de su animal, queda asociado al principio y al piloto.
<i>La serpiente</i>	Turbante y velo azul oscuro con negro.	Combinación que destaca lo masculino y grande (p. 48-d). Lo intelectual (p. 32), el poder (p. 139) y muerte (p. 129)
<i>El contador / hombres</i>	Trajes negros y visera (el contador) y sombreros (los hombres de negocios)	Color de los conservadores, de la gente seria y formal (p. 139).
<i>Un astrónomo turco</i>	Túnica y turbante en tonos azul metálico y un bisht plateado	Combinación de colores que denotan la verdad, lo ideal, la inteligencia (pp. 48b- 48j).
<i>Las flores</i>	Vestidos hippies: amarillos, morados, verdes, rosas, azules...	Colores que combinados señalan lo llamativo (pp. 48n)

Tabla 19. Los colores en el vestuario de *El pequeño príncipe*. Elaborada para este trabajo, par-tiendo de Heller (2000)

Por otra parte algunos elementos del vestuario son aprovechados para ejercer acciones: con la bufanda del pequeño príncipe, el protagonista cubre a su flor del frío o la refresca en el calor; el paño del zorro lo mueve como si fuera su cola y lo utiliza como un objeto para jugar con su nuevo amigo; el turbante que trae el piloto en la cabeza en el último cuadro, sirve para cubrirse los ojos en la escena del oasis, por mencionar algunos ejemplos.

Quedando establecido el análisis formal del espacio escénico se puede llegar a concretar, con base en Martínez (2017), que más que una armonía en las estrategias estéticas-estilísticas, existe una contradicción, en el que se adoptan diversas estilísticas para los elementos visuales; la escenografía busca una estética narrativa y esteticista, es decir, tiene una función locativa pero no es el resultado de la mimesis de una realidad reconocida, no pretende la enajena-



ción del espectador sino crear convenciones para localizar el espacio ficcional al tiempo que es embellecida y magnificada; a diferencia del vestuario, que se maneja en una estilística realista, priorizando así focalizar la humanización de los personajes fantásticos –las flores, la serpiente, la zorra e incluso el principito– buscando una identificación o reconocimiento con su apariencia y, finalmente, la iluminación va de la mano con lo expresionista con el uso de colores saturados que combinados con otros elementos de la escenografía, producen displacer visual, evocando realidades distorsionadas, con el fin de suscitar emociones y sensaciones en el espectador. El diseño de escenografía busca destacar, sobre todo, los ambientes creados.

Personajes e interpretación

De igual manera que el libreto de Luis de Tavira acota los espacios encontrados en el cuento original de *El principito*, también los personajes han sido reducidos. Desaparece, por ejemplo: el rey, el vanidoso, el bebedor, el farolero. El hombre de negocios aparece de manera simplificada y el geógrafo, pese a que se menciona en el programa de mano en la séptima escena para exhortar al pequeño príncipe visitar la Tierra, al ser un cuadro únicamente orquestal, el director decidió omitir dicha propuesta y muestra, en cambio, otra en la que todos los personajes que figuran en la ópera se relacionan entre sí, quizá para resaltar cómo eran aquellos hombres antes de la llegada del protagonista, aunque al prescindir de las palabras y los sucesos acontecidos están tan alejados de la fábula original que resulta un cuadro confuso para el espectador.

Los personajes que protagonizan la ópera, relacionados con el modelo de Vogler (2002) quedan estipulados de la siguiente manera: el pequeño príncipe es el héroe de la historia; el piloto, es la figura cambiante, de un humor irritable y constantes preocupaciones propias de los adultos, así como su miedo latente. Al final de la obra será transformado en una persona cercana, amistosa, con esperanza, uniéndose de nuevo a su niño interior, que como se ha mencionado, es representado en el personaje de la zorra, que además es la aliada del protagonista, volviéndose su amiga. La flor, es la sombra, aunque en este caso no representa una figura del lado oscuro, sí muestra los sentimientos reprimidos del principito, creándole un conflicto, también es, por quien él decide volver a su planeta, logrando extraer lo mejor del protagonista. La serpiente, representada en un tuareg, es el guardián del umbral, pese a que a simple vista parece un personaje oscuro, dándole el veneno al príncipe y pareciendo una amenaza, también es



la única puerta que tiene para volver a su planeta y encontrar a su flor, lo que conlleva a un sacrificio, ante los ojos del mundo es el sacrificio que conduce a la muerte. El astrónomo turco funge como el heraldo, señala el planeta del principito, como un descubrimiento extraordinario, pero el mundo no lo ve, sus enseñanzas no son escuchadas a causa de su apariencia. El contador, los hombres de negocios, y las flores son los embaucadores, queriendo arrastrar a los protagonistas con las seducciones del mundo y, finalmente, el agua como el mentor, el mapa trazado que conduce al oasis, al tesoro escondido en medio del desierto, recordando que lo esencial es invisible a los ojos.

El arco del protagonista se ve definido en el siguiente cuadro de forma secuencial a las escenas de la puesta en escena aunque los sucesos ocurridos no necesariamente llevan un orden cronológico y, a veces, son modificados del libreto, recordando que la propuesta escénica de Lombana, no siempre va de la mano con la propuesta inicial de Tavira.

Cuadros	Obertura	El pequeño príncipe llega del cielo al Planeta Tierra
	I	Encuentra al piloto y lo despierta para que le dibuje un cordero
	II	Se sorprende por la nave del piloto, descubre que hay aire, dice de dónde viene
	III	El pequeño príncipe ayuda al piloto a componer su avioneta sin éxito
	IV	El pequeño príncipe, con magia, busca ayudar al piloto, quien le maltrata y le hace llorar
	V	El pequeño príncipe descubre en su planeta una flor, la cuida, la ama, y luego la abandona
	VI	El Planeta Tierra sin el pequeño príncipe
	VII	El pequeño príncipe llega al desierto. La serpiente le ofrece su veneno
	VIII	El pequeño príncipe encuentra al eco, a las flores y domestica a la zorra
	IX	El pequeño príncipe disfruta su último gozo con el piloto, el oasis
	X	El pequeño príncipe acepta el veneno de la serpiente y muere

Esquema 5. Arco del personaje de *El pequeño príncipe*.

La interpretación del pequeño príncipe, aunque bien es orgánica, transita entre actitudes infantiles –salta, juega, llora– y actitudes de madurez –muestra varias reacciones de adulto, como apartar con su mano al piloto, dormir en posición zen, o el enamoramiento que muestra hacia su flor– con ello es complejo advertir si se trata del personaje de un niño maduro, de un hombre infantil, de un adolescente que transita entre ambos mundos, o incluso, al pertenecer a otro planeta, puede no estar sometido a las leyes de las etapas por las que pasa el hombre, sin embargo, la puesta en escena no clarifica la situación del personaje.



La interpretación del piloto va de acuerdo con el conflicto que tiene, su nave averiada en el desierto, mostrando actitudes aprensivas, malhumoradas, a veces, incluso, ejerciendo violencia física sobre el protagonista, sujetándolo fuertemente por los brazos para llamarle la atención, aunque al final de la obra su actitud cambia mostrándose alegre, comprensivo y enternecido por su nuevo amigo, pese a que, en diversos momentos, sobre todo al inicio, no reacciona ante los estímulos externos —un pequeño ser se aparece frente a su nave averiada, en medio del desierto, pidiéndole que le dibuje un cordero y él lo hace con completa familiaridad, sin sorpresa ante la situación, pese a que sus palabras si muestran extrañeza.

La zorra, marca una clara relación con el piloto, como alegoría de su infancia, denotado tanto por el vestuario, por el interés que demuestra en la avioneta y por sucesos que parecen complementarse —ella pide al pequeño príncipe que la domestique y luego el piloto se siente domesticado por él. Su actitud muestra con claridad la de un niño, con movimientos ágiles, divertidos, tiernos, amigables y juguetones, cuenta con una interpretación orgánica, en momentos determinados presenta, además, un comportamiento animalizado.

La flor, está caracterizada como una mujer de los sesenta. Su actitud es caprichosa, egoísta, vanidosa y coqueta, presentando una interpretación orgánica. Esta misma cantante también interpreta el personaje del agua, el único caracterizado de manera alegórica, no humanizado, representa el mundo de los deseos, de lo más profundo de uno mismo. Ni el piloto ni el pequeño príncipe lo ven —se cubren los ojos con un pañuelo— para el público, de cierta forma, también es un personaje velado, al presentar media masara que oculta su rostro, recordando que lo esencial es invisible. Sus movimientos son casi dancísticos, con un jofaina llena de papeles, que simbolizan el agua, los espasme por el lugar, mientras ellos se van saciando del oasis encontrado en medio del desierto.

La serpiente, humanizada en un tuareg, dada a la caracterización y movimientos cautelosos, se crea la impresión de ser una persona enigmática. También muestra trazos orgánicos, lo mismo que el el astrónomo turco durante su escena, ya que, como propone repetitivamente el director, coloca muchas acciones mimadas en momentos orquestales, lo que hace que la interpretación se vuelva artificial.

El eco, formado por integrantes del coro, se esconde detrás de los cactus y apneas asoma su cabeza, no para hacer eco de la voz del pequeño prínci-



pe, sino eco de lo profundo de sus sentimientos –El protagonista pregunta “¿Quieren ser mis amigos?”, pero ellos responden “estoy solo”. Las mismas integrantes del coro, interpretan a las flores, caracterizadas como mujeres hippies, utilizan gestos estereotipados, exagerados, arrítmicos, casi parodiando este movimiento de los años sesenta, destacando su uniformidad; por otro lado, los integrantes del coro, interpretan a los hombres de negocios, contando con muchos fragmentos colocados a manera de película muda, abriendo paso a la artificialidad en escena y a fragmentos poco esclarecedores, aunque forman parte de la trama propuesta.

Concluyendo, se puede afirmar que se logra seguir el curso de la fabula, se encuentran escenas muy emotivas, aunque en ocasiones las acciones son confusas, apostando por añadir más escenas de las que el libreto presenta, con el fin de remarcar la relación de los personajes en situaciones no escritas, proporcionando al público diversos estímulos que le permitan encontrar un mayor reflejo de sus vidas con la cotidianeidad del piloto.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Para lograr el núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena que busca aproximar la peripecia de *El pequeño príncipe* al público de Bellas Artes, mediante una asociación con su propia realidad, para que se sientan interpelados y los haga tomar conciencia de su propio niño interior, retomando los valores de ternura, curiosidad, esperanza, alegría, lealtad y amor, en cuestiones del tiempo escénico y estructura dramática musical se puede concluir que se opta por añadir a los cuadros puramente musicales, a los interludios y a la obertura, escenas que introduzcan, de diversas maneras, la vida de los personajes, a fin de que, el espectador pueda identificarse con los sucesos que les ocurren a los protagonistas, aunque no todos son mostrados de manera clara. Opta, así mismo, por colocar elementos escénicos que señalan épocas concretas, reconocidas al espectador, pero mezcladas entre sí: los años treinta, cincuenta y sesenta.

En cuestión de espacio escénico, el director apuesta por la contradicción en el uso de las estrategias estéticas estilísticas, utilizando, para la escenografía una estrategia narrativa esteticista, –aunque utilizan materiales duros, cercanos al espectador como el hierro o el corcho, convirtiéndolos en el mundo que visita el pequeño príncipe y que claramente expresa el planeta Tierra– en contraposición con los elementos del vestuario que evita toda poetización en



la caracterización de los personajes —a excepción del agua— buscando referentes próximos al espectador. La iluminación, por otra parte, es manejada como un elemento expresivo, busca reflejar las emociones y sentimientos de los personajes, subrayando la situación y favoreciendo a los ambientes y atmósferas creados, a veces por el displacer visual.

Con respecto a los personajes e interpretación, la relación formada entre el piloto y la zorra —su ser niño— se denota gracias a gestos que comparten en escena. Físicamente no llegan a tener contacto, su punto de unión es el pequeño príncipe, él aprende de la zorra y luego enseña al piloto, así este logra recordar lo esencial. El piloto se salva gracias al pequeño príncipe, tanto interior —reflejado en el cambio de comportamiento que el piloto tiene— como exteriormente —al lograr, casi de manera milagrosa, despegar su avioneta. El público de Bellas Artes puede asociar los acontecimientos que le ocurren al piloto con los de su cotidianidad, de manera que logra una identificación, pese a que, como se ha expuesto en este apartado, las escenas añadidas son poco claras, mimadas y alejadas de la fábula, buscando más un reflejo de la humanidad, que la introducción al mundo interior del pequeño príncipe y la interpelación de lo maravilloso que resulta ser nuevamente como niños.

4.2 CÉSAR PIÑA

La hija del regimiento

Ópera de Gaetano Donizetti, con libreto de J. H. Vernoy de Saint Georges y J.F. Bayard

Estreno: París, Opéra-Comique, 1840

Estreno en México: Gran Teatro Nacional, 1852

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 2004

Montaje analizado: Junio, 2011

Temática y lectura contemporánea

La ópera bufa en dos actos de Donizetti —quizá la más popular de su repertorio— *La hija del regimiento*, se desarrolla en Tirol durante los primeros años de 1800. La peripecia de la historia propone como personaje central a Marie, una joven huérfana que ha sido adoptada por el ejército francés instalado en Tirol



durante las guerras napoleónicas, criada como cantinera y como mascota del pelotón, de forma hombruna y militaroides. Ella se enamora de un Tirolés, al que aceptan en el ejército por haberle salvado la vida, de esta forma Tonio, aspira casarse con ella. Al llegar el regimiento al pueblo de la marquesa de Brikenfeld, reconoce en Marie a la hija que abandonó por ser fruto de un encuentro fortuito y la reclama como su sobrina, con el fin de educarla y darle un buen matrimonio. Todos sufren ante la partida de Marie. La marquesa se esfuerza en vano por educarla y concreta su matrimonio con el duque de Krenkenthorp, pero sus padres, es decir, el regimiento, y Tonio, van a impedirlo. Ante el escándalo que se suscita entre los aristócratas, Marie agradece el cariño de sus padres; la marquesa, arrepentida, rompe el compromiso con el duque y permite a Tonio casarse con su hija.

César Piña, director y escenógrafo de *La hija del regimiento* –presentada por primera vez en Bellas Artes en el 2004 y repuesta en el 2011 con la misma producción, aunque diferente elenco– busca acercar la propuesta a la comedia musical, optando por la simplificación del libreto, combinando diálogos breves en español, música y bailes, evocando la espectacularidad, divertimento y teatralidad, con el objetivo de atraer nuevos públicos a la ópera. Coloca el acento directamente en la narración del argumento, de manera caligráfica –concepto propuesto por Radigales (2017)– sin remitir a un núcleo de convicción dramática específico más allá de la propia escenificación de la peripecia como se mostrará a continuación.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

La fábula se desarrolla en el año de 1805, en un pueblo fronterizo de Tirol durante las entreguerras napoleónicas. La obertura en esta propuesta ilustra los antecedentes de la ópera reflejando lo acontecido veinte años antes, con carteles mostrados en el escenario que facilitan la ubicación temporal de la propuesta. Posteriormente, tras un breve oscuro hay un salto en el tiempo, dando paso al primer acto, de la misma manera, con otro oscuro y la caída del telón, seguido del intermedio, se denota un nuevo salto en el tiempo dando pie al segundo acto. La estructura, en comparación con otras óperas, resulta sencilla, y queda expresada en el cuadro siguiente, fig. 13.

Siguiendo su estructura musical, en la obertura se trabaja un tiempo de resumen planteando los antecedentes de la ópera: una mujer se infiltra en el regimiento francés, segundos después, en los que se sobreentiende un salto en

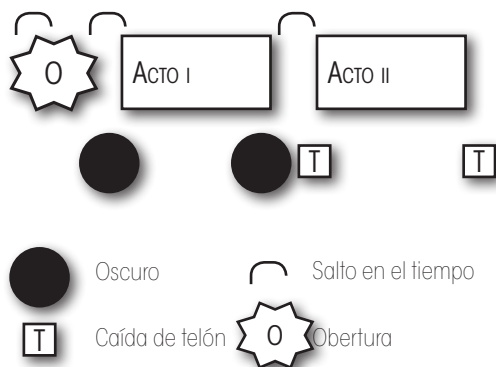


Figura 13: El trabajo del tiempo y de la estructura dramática musical en *La hija del regimiento*. Esquema propio realizado para esta tesis.

el tiempo, la misma mujer vuelve con un cunero que deja cerca del regimiento. Los soldados al descubrirlo se ponen contentos y se lo llevan con ellos. En pocos segundos, tras la entrada nuevamente del ejército, introducen un cartel que marca otro salto temporal, “20 años después”, llega con ellos una joven marchando como uno más del regimiento, es Marie. Tras concluir la obertura se denota otro salto de tiempo y espacio, antecedido por un breve oscuro. Siguiendo la propuesta del libreto, la escenificación remite a un pueblo de Tirol, en la primera década del s. XIX, comprendido tanto por los sucesos ocurridos —el pueblo suplica a la Virgen les proteja de la invasión del enemigo— como por los vestuarios de los mismos. Pronto se introduce la comedia con el aria de la marquesa de Birkenfeld, *Pour une femme de mon nom*, seguidos de bailes y festejos del pueblo tirolés al saber derrotado a su enemigo. El aria de Marie, acompañada por los soldados, *Chacun le sait*, aunque es una presentación del regimiento en donde no hay avance en la acción diegética, el ritmo dinámico de la música y los movimientos coreografiados de la escena, lo convierten en un cuadro ágil. En este mismo acto el aria de Tonio *Ah, mes amis*, comienza con un avance en temporal, que luego se vuelve reflexión y por lo tanto suspensión del tiempo a través de una propuesta escénica que acompaña ambos momentos. Finalmente el aria de Marie, *Il faut partir*, muestra un tiempo dilatado, para reflejar la melancolía que implica dejar a sus múltiples padres y a su enamorado Tonio. Durante este primer acto cortan la escena que muestra a la marquesa reclamando a Marie como a su sobrina, sustentada por una supuesta carta del padre de la joven, a quien no le queda más remedio que obedecer; a



cambio de esto, se hace una breve escena, a manera de película muda, donde en pocos segundos se ilustra la situación descrita, dejando entrever lo que ocurre, sin llegar al detalle. Para el segundo acto se establece un salto de tiempo, la marquesa se ha llevado consigo a Marie, todo se desarrolla dentro del castillo. Los fragmentos musicales más significativos son: el terceto, *Le jour naissait dans la bocage*, entre Marie, Sulpice y la marquesa, generando una distensión del tiempo, dando pie al desarrollo musical del ensamble, el cual es manifestado visualmente casi a manera de coreografía. De forma sucedánea prosigue el aria de Marie, *Par le rang et l'opulence*, utilizando un tiempo suspendido, reflejando el interior de la protagonista cargado de melancolía que concluye con el sonido de las trompetas –claro anuncio de la llegada imprevista del regimiento– con un tiempo distendido y una alegre aria de Marie, *Salut à la France*, ese mismo tiempo se desarrolla en el terceto de Marie, Tonio y Sulpice, *Tous les trois*, contando con un ritmo ágil y un juego coreografiado de los tres amigos que se saludan. Para el aria de Tonio, *Pour me rapprocher de Marie*, vuelve un tiempo distendido, cargado de emoción y belleza visual, en el que el reciente soldado manifiesta a la marquesa, su amor por la joven. En contraposición al carácter melancólico del aria de Tonio, se levanta el final, la peripecia queda resuelta y se abre paso al brindis por los enamorados en una escena multitudinaria y festiva, de tempo disentido y final feliz, con la repetida aria *Salut à la France*. Para este último acto la partitura también se ve modificada con recortes y añadidos significativos: se quita todo el inicio, donde la marquesa permite a Sulpice acompañar a Marie durante su estancia en el castillo ostentando los avances de la educación de la joven, en su lugar se propone una escena muda, de estilo bufo, ilustrando el intento por refinar a Marie, quien demuestra su torpeza y poca feminidad. Pasando el primer terceto, se suprimen los diálogos que denotan la reprimenda de la marquesa a Sulpice por solapar a Marie, anunciándole, al mismo tiempo, el matrimonio de la joven con el duque de Krakenthorp. Así mismo, se corta otra conversación entre estos dos personajes, donde la marquesa confiesa a Sulpice que es la madre de Marie, explicando los motivos de su abandono y confiándole su deseo de casarla bien, en vez de esto, otra escena de corte mudo y casi a manera de parodia: la marquesa y Sulpice comienzan a tocarse con deseo cuando son descubiertos por los criados y los músicos dando paso a un juego de disimulo. La llegada de la duquesa y del duque de Krakenthorp con sus exigencias, la negativa de Marie de salir a recibir-



les, la insistencia del notario que presiona para la firma y la angustia continua de la marquesa temiendo que Marie rechace el matrimonio, pasan también a ser escenas eliminadas; en su lugar se propone un añadido, la llegada de todos los invitados –el coro– al compromiso nupcial de Marie y el duque, con una lista, leída por Hortensius, el mayordomo de la marquesa, en la que figuran grandes personajes de la ópera, emparejados casi de manera burlesca: Norina con don Pascuale; Floria Tosca con el barón Scarpia; Barba Azul y sus esposas; las alegres comadres de Windsor –por mencionar algunos– buscando la comicidad y la simpatía del público, culminando con la llegada de los duques, en donde se pone de manifiesto que el prometido de Marie es homosexual.

Aunque se logra un seguimiento de la obra y se propone un ritmo ágil y dinámico, tantos fragmentos son cortados y tantos otros añadidos que se vuelve casi una adaptación de la ópera original, quedando incluso algunas ideas sueltas que no llegan a encajar. Los cortes del libreto son notorios en la acción escénica, haciendo que no exista un avance diegético, según la partitura, sino un avance fragmentado en los sucesos ocurridos.

Espacio escénico

El libreto refleja la acción en Tirol, el primer acto en una comarca campestre y el segundo en el interior del castillo de la marquesa. Añadido a esto, Piña, en la obertura, propone otro campo abierto, remarcando un territorio ocupado por el ejército francés. Toda la escenografía y gran parte de la utilería es bidimensional, denotando claramente la teatralidad de la fábula. Se opta por el uso marcado de líneas rectas, figuras geométricas y colores saturados, dando la impresión de tratarse de las ilustraciones de un cuento. De manera simplista,

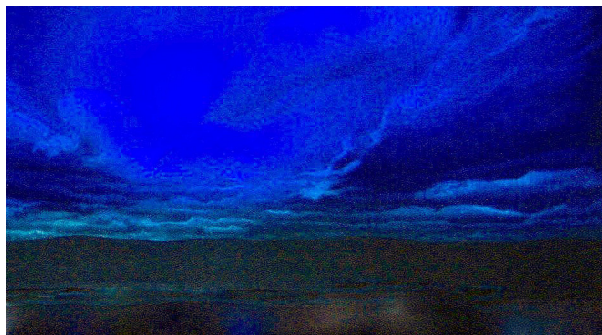


Imagen 14. Escenografía de *La hija del regimiento*, obertura. Tomada de la grabación del INBA



en la obertura se presenta, en el tercer término, un panorama con la proyección de nubes y el cielo azul, y en el segundo término, a la izquierda, la figura de un árbol, erguido sobre un pedazo de alfombra verde, claramente recordado como un polígono irregular que aparenta ser el césped. Después de un breve oscuro, se produce un cambio en el espacio para dar pie al primer acto. Aunque no existen cambios en el espacio durante el primer acto, la iluminación y el panorama reflejan diversos ambientes para señalar el espacio ocupado por tiroleses, por el ejército francés, o incluso por los enamorados. En el espacio, a ambos lados árboles, sobre sus respectivas alfombras en tonos verdes, del lado izquierdo algunas nubes detrás de los árboles, del mismo material rígido que el resto de los elementos, denotando la artificialidad. En el segundo término, del lado izquierdo, unos pilares que hacen contrapeso visual con el altar ubicado del lado derecho, que aunque es de menor tamaño, todo el pueblo al suplicarle a la Virgen, señalan la importancia de este elemento, generando un espacio equilibrado aunque no simétrico. Delimitando el paso del segundo al tercer término, piedras en forma de polígonos irregulares de diversos tamaños, al fondo una tarima con una altura ligeramente más elevada que el resto del escenario, para acceder a ella, escalones de diversas alturas y longitudes, aleja la imagen de toda mimesis de la realidad.

Después de la caída del telón y del intermedio que le sucede, el acto segundo muestra un cambio total en la escenografía, salvo la tarima del tercer término –aunque ahora se vuelve completamente perceptible para el espectador– sobre esta, cinco paneles constituyen la pared del castillo. En el segundo término, del lado izquierdo, un piano de cola –como único elemento realista– y del derecho, haciendo contrapeso, dos sillas bidimensionales con un alto respaldo y unos atriles –todo esto colocado para los músicos que tocan desde escena– del techo unas lámparas cuelgan con un diseño que vuelve a poner el énfasis en la artificialidad propuesta.

La escenografía es de cambio total y espacio consecutivo, cuyas transiciones son realizadas fuera de la vista del espectador. La propuesta de Piña busca resaltar lo teatral, a través de imágenes llamativas, recargadas y coloridas. La textura de las superficie escenográfica predominante en la obertura es visual mecánica –gracias a la preponderancia que tiene la imagen proyectada– mientras que en el primer y segundo acto es visual decorativa –con elementos bidimensionales como los árboles de cartón piedra, en la primera parte, o las puertas lisas, en la segunda.



Se utiliza para la obertura una armonía de color basada en la primera regla, con el uso de un solo tono en distintos valores –del azul oscuro al claro. En el primer acto la armonía del color sufre constantes cambios, cuando denota un territorio tirolés, opta por la tercera regla, colocando colores complementarios –azules y anaranjados– en un segundo momento cuando el territorio es



habitado por el regimiento francés, emplea la segunda regla con la utilización de tonos adyacentes a la rueda del color –el azul y el violeta– y cuando busca remarcar la escena de los enamorados, opta por aplicar la primera regla, con el uso de un solo tono –el rojo– con diversos valores –de oscuros a claros. Para el segundo acto usa la sexta regla de la armonía del color, uniendo distintos tonos con un fondo negro, que de otra manera chocarían entre sí.

La iluminación más que denotar el paso del tiempo, es utilizada de forma ex-

Imagen 15. Escenografía de *La hija del regimiento*, primer acto. Tomada de la grabación del INBA

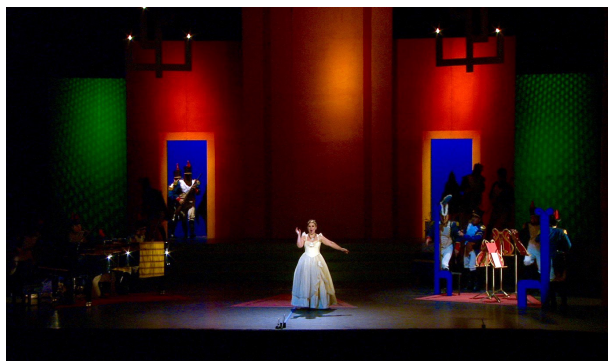


Imagen 16. Escenografía de *La hija del regimiento*, segundo acto. Tomada de la grabación del INBA

presiva, acompañando a los diversos ambientes y atmósferas de la obra: un ambiente en la obertura de cuento, soldadesco, nocturno y una atmósfera de encanto y ternura. En el primer acto un ambiente campesino, del Tirol a principios del XIX, con una atmósfera inicialmente de preocupación y desánimo y a continuación de

entusiasmo y alegría. A la llegada del regimiento y por ende la salida de los tirolese, cambian tanto el ambiente como la atmósfera de la misma; vuelve —como en la obertura— un ambiente soldadesco y una atmósfera de entusiasmo, pasando por la ternura en el encuentro de los enamorados y concluyendo con una atmósfera de tristeza tras la partida de Marie. En el segundo acto hay un ambiente aristócrata y ostentoso —aunque por los colores empleados en la escenografía, se asemejan más a los tonos usados en las casas mexicanas que en los hogares tirolese— y una atmósfera de rebeldía al inicio; de cariño a la llegada del regimiento; de presunción durante la recepción, y de júbilo al final de la obra.

La utilería, tanto la de planta como la de mano, al igual que la escenografía es, en su mayoría, fabricada de cartón piedra de forma bidimensional: los carteles del título de la obra y del paso de tiempo en la obertura; las lámparas de



mano, los fusiles; las maletas de la marquesa, los tarros de cerveza, el escalón de piedra, la cantimplora, la flor, las copas; volviendo a remarcar la teatralidad de la puesta en escena. Sin embargo otros elementos realistas crean contraste con lo anterior como el bastón de la marquesa, el tambor de Marie, las bandejas de la fiesta, estos elementos sirven sobre todo de apoyo a las acciones realizadas por los actores y quizá esta necesidad de manipulación justifique el cambio tan notorio en el diseño.

En oposición a la escenografía y la utilería, el vestuario sigue por una línea realista, con algún toque teatral, quizá con la intención de hacerlo encajar en la propuesta, aunque ni siquiera el programa de mano indica el nombre del responsable. El uniforme de los soldados mezcla, de diversas maneras, los colores rojo, azul y blanco –para la guerrera, la pechera y el pantalón– colores también utilizados en la escarapela, remitiendo a los tonos de la bandera francesa. Por otro lado el pueblo tirolés también fue caracterizado de forma realista, los hombres con *Lederhosen*, y las mujeres con el *Dirndl*, propios de su cultura, destacando los colores marrones, naranjas y verdes. La marquesa, con un estatus mayor presentó un vestido propio de la aristocracia de la época en tonos marrones, aunque toda la parte de la falda es adornada con moños negros, exagerando la pomposidad. Lo mismo que en el último acto, con los vestuarios de los invitados, en el que las mujeres portaron un vestido propio de la época, con un corte realista, aunque para dar un toque teatral, les colocan plumas de colores en la cabeza: amarillas, verdes, moradas, azules, quitándole seriedad a los trajes. Los hombres por su lado, dada la época en que se desarrolla la historia, algunos siguen usando la chupa, el calzón, la casaca, la peluca y los tacones propios de la aristocracia cortesana, apostando por un maquillaje en tono burlesco, con corazones en las mejillas, mientras que otros, con un estilo más sobrio, con pantalones sueltos, redingote, camisas blancas, sin maquillaje ni pelucas, hacen que la propuesta del vestuario quede desunida. Como elemento a destacar las damas de la aristocracia portan un abanico mis-mos que usan Hortensius, Cafarello y el duque de Krakenthorp para ilustrar su homosexualidad, propuesto así por Piña, más no por el libreto –una visión de la homosexualidad basada en el cliché y la ridiculización, aunque al ser una ópera bufa, es algo a priori buscado, como la ridiculización de la aristocracia, o a los amantes ocultos –la marquesa y Sulpice. Como un elemento a destacar en el vestuario, utilizado de manera más simbólica, es la escarapela que Marie se quita y regresa a Sulpice, gesto acompañado de una gran melancolía



por ambos personajes, expresando no solo la partida de la joven sino, incluso, el paso de Marie al bando contrario, deja al ejército francés y se ve obligada a adherirse a la cultura tirolesa. Cabe destacar que gracias al vestuario se logra establecer la relación entre la mujer de la obertura –infiltrada en el regimiento francés y que después regresa para dejarles el cunero– con la marquesa, al utilizar la misma combinación de colores que presenta en el segundo acto.

Aunque el regimiento, el pueblo tirolés y la aristocracia usan los trajes propios de la época, los vestuarios de las dos protagonistas denotan sus cualidades en la obra, como se muestra en la tabla 20:

Personaje	Vestuario y colores	Significado
Marie acto 1	Traje militar –primero pantalón y luego falda– en tonos azul, rojo, blanco	Hace hincapié a su pertenencia al regimiento francés.
Marie acto 2	Vestido blanco de corte princesa, guantes hasta el codo en blanco, zapatilla blanca.	Color femenino, de lo limpio (pp. 158-163), marcando una gran diferencia con el anterior.
Marie final	Vestido en color melón.	Las novias no vestían de blanco sino con sus mejores vestidos (p. 173). Color que denota la diversión y sociabilidad (p. 183).
Marquesa acto 1	Traje marrón, con moños negros, capa negra, bastón y sombrero negros	Color de lo antipático y lo anticuado (pp. 156-158), junto con el negro, de lo conservador (p. 134).
Marquesa acto 2	Vestido negro, abanico rojo.	La combinación da un carácter de poder (p. 48k). Así mismo ayuda a identificarla con la mujer de la obertura, infiltrada en el regimiento y que después abandona el cunero.

Tabla 20. Los colores en el vestuario de *La hija del regimiento*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

Quedando de manifiesto el análisis de las cuestiones formales, se concluye, con base en Martínez (2017), que se trata de una estética estilística teatral esteticista, ya que el espectador es consciente de la ficción, evitando toda mimesis de la realidad, busca denotar el juego y la artificialidad, a la vez genera belleza visual y, por momentos, espectacularidad. Se trata de un diseño de escenografía de ambiente, poniendo el énfasis en la escenificación del argumento más que en una propuesta de núcleo de convicción dramática, ilustrando la obra con imágenes parecidas a los cuentos infantiles.

Personajes e interpretación

El personaje principal, o la heroína –según el modelo Vogler, 2002– es Marie, la hija del regimiento, llamada así, tras ser encontrada y adoptada por el ejér-



cito francés. El mentor es Sulpice, el sargento del ejército que, al igual que el resto de los soldados, funge como su padre, cuidándola y aconsejándola amorosamente; el guardián del umbral es la marquesa, el obstáculo de Marie para casarse con Tonio; La figura cambiante es Tonio, que de ser un intruso pasa a ser uno de ellos; la sombra es el duque, el prometido que la marquesa quiere dar a su hija. A lo largo de la fábula varios sucesos cambian la suerte de Marie y marcan el desarrollo de su personaje como se logra ilustrar en el esquema 6.

Obertura	Acto I	Acto II
El regimiento francés encuentra un cuñero abandonado. 20 años después, Marie desfila con el regimiento.	Marie se comporta como un soldado más. Marie confiesa a Sulpice que está enamorada. El regimiento captura a un intruso y Marie reconoce a Tonio, su enamorado. Marie suplica por la vida de Tonio, afirmando que él le ha salvado. Al ingreso de Tonio en el regimiento, Marie le enseña las marchas. Marie recibe una carta que la obliga a ir con la Marquesa y dejar el regimiento. Marie se despide del regimiento y de Tonio. Marie es llevada a la fuerza al castillo de la Marquesa.	La Marquesa intenta, en vano, educar a Marie. Marie lamenta su suerte. El regimiento entero va en busca de Marie. La Marquesa descubre a Marie con Tonio. Tonio pide la mano de Marie, la Marquesa lo rechaza, ha dado la mano al Duque. Marie se retira desolada. Al regreso, Marie está dispuesta a ceder a las órdenes de su madre. El regimiento irrumpe en la boda de Marie. Los invitados descubren que Marie es la hija del regimiento y cómo ha sido educada. Marie agradece el cuidado de sus padres. La Marquesa se arrepiente y da la mano de Marie a Tonio. Todos brinda por la pareja.

Esquema 6: Arco del personaje de Marie.

Al igual que Marie, el resto de los personajes también sufren un considerable arco del personaje. Tonio aparece por primera vez como un prisionero tirolés y concluye la obra como un soldado francés que recibe la mano de Marie. La marquesa de Birkenfeld, pasa de ser una joven jocosa que abandona a su bebé —obertura— a ser una mujer de la aristocracia que presume de su pomposidad —primer acto— y concluye con la consciencia del daño que le hace a Marie, pasando a deshacer el compromiso con el duque, para dar la mano de su hija a Tonio —final. Sulpice pasa de ser el padre, amigo y confesor de Marie, a ser el amigo, confesor y amante de la marquesa —según la propuesta escénica.



Tanto los solistas, los partiquinos y el coro —como parte de la trama— presentan un trazo escénico muy detallado, introduciendo bailes y movimientos coreografiados, se opta por la coordinación de los gestos con el ritmo de la música, buscando destacar, en todo momento, el tono bufo de la obra. Se introducen muchos fragmentos mimados, imitando las películas mudas, con movimientos ilustrativos. También, en varias ocasiones, gestos engrandecidos, exagerados, recordando siempre la farsa, recurriendo a la imitación, a movimientos clichés y paródicos que buscan acentuar la comicidad. Para los finales de arias o ensambles se opta incluso por imágenes espectaculares, similares a las planteados en los musicales. Se busca que la obra sea dinámica, por lo que intervienen en la partitura con varios fragmentos cortados, lo que también afecta a la lógica de la fábula y al carácter de los personajes. Se apuesta, incluso, por volver homosexuales a Caffarello, Hortensius y el duque, prometido de Marie. Se evidencia la presencia del espectador, buscando la frontalidad, lo explicativo, el público es cómplice de todo. Los diálogos de los personajes son breves y en castellano, aunque las arias y los ensambles en francés. Hay un intento esteticista en la composición y los movimientos, todo se rigen en escena por la búsqueda de la diversión y la teatralidad. Marie presenta una actuación bufonesca, basada en recursos estereotipados, pero al tratarse de esta ópera, encaja con la partitura, sus movimientos son dinámicos, incluso mientras canta llega a tirarse al suelo y meterse debajo del piano con agilidad, sorprendiendo con la variedad de recursos para captar la atención del público. El personaje de la duquesa, que es recortado casi en su totalidad, mantiene un momento estelar al descubrir que Marie es la hija del regimiento y ha sido criada como una cantinera, grita con voz exagerada “Escándalo” y al instante se queda tiesa, con la lengua fuera; para sacarla, los sirvientes la cogen como si se tratase de una tabla y la cargan por encima de los hombros. Aunque los añadidos suelen ser divertidos, como toda la lista de invitados, que desfilan presuntuosamente —el coro— algunos caen en el recurso fácil, quitando contenido y dando por hecho cosas no mostradas en escena, que el público debe adivinar, como la filiación de Marie con la marquesa. Finalmente se destaca la aportación de músicos sobre escena, que de forma también caracterizada, acompañan varios fragmentos del segundo acto.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

La puesta en escena de Piña, busca resaltar lo bufo, lo dinámico y lo teatral de la ópera de Donizetti. Recoge lo espectacular, procura diálogos cortos, pro-



pone números musicales coreografiados y hasta la incursión de algunos bailes, como elementos tomados de la comedia musical, según lo planteado en el objetivo de la escenificación.

Para ello en el primer apartado de tiempo y estructura musical, busca desde el primer momento resaltar la farsa y la diversión en la obertura. Una situación que llega a ser trágica y dolorosa, como el abandono de un hijo en manos de desconocidos, lo presenta de tal forma, que causa gracia y simpatía desde el comienzo, volviéndolo una situación divertida. Todos los recortes que hace a la partitura, así como los añadidos, buscan la agilidad de la propuesta y mantener la atención, en todo momento, del espectador. En las arias melancólicas como *Il faut partir*, *Par le rang et l'opulence*, *Pour me rapprocher de Marie*, se propone un atractivo visual que busca la espectacularidad y más aún, se explotan las escenas que de por sí son cómicas, entretenidas y ágiles. Sin embargo, en ciertos momentos parece que llega a rozar los gustos populares, tomando semejanza con la parodia televisiva, arriesgando el contenido mismo de la obra.

En cuestión del espacio apuesta por una escenografía teatral, resaltando la artificialidad, con el uso bidimensional de elementos escenográficos y de utilería de planta y mano, incluso el vestuario, aunque se encamina a lo real, busca darle un giro teatral –las plumas de colores y el maquillaje de algunos hombres. Utiliza de manera insistente figuras geométricas, colores intensos, las imágenes parecen salidas de un cuento, remarcando la fantasía, buscando lo cautivador y lo espectacular. La iluminación es un recurso que logra explotar, tanto por el juego de colores propuestos en el escenario como por la confortación de diversas atmósferas y ambientes creados y detallados con anterioridad.

Con relación a los personajes y a la interpretación, también opta por evidenciar la farsa, con movimientos grandilocuentes, estereotipados, coordinados, buscando un ritmo escénico acorde con la partitura, los movimientos de los actores son ágiles, provocan risa, generan empatía con el público. Se opta por colocar varios fragmentos ilustrativos –recordando a las películas mudas– y la inserción de bailes o gestos coreografiados, que aunque de trazos modestos, recuerdan a la comedia musical. El objetivo de llegar a un montaje ágil, dinámico y espectacular se logra aunque, en varios fragmentos, a costa de arriesgar el contenido, tratándose, por lo tanto, de una adaptación a la obra original de Donizetti.



Cavalleria rusticana

Ópera de Pietro Mascagni, con libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti y Guido Menasci

Estreno: Roma, Teatro Costanzi, 1890

Estreno en México: Teatro Nacional, 1891

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1935

Montaje analizado: Diciembre, 2011

Temática y lectura contemporánea

Como bien es sabido, la ópera de Mascagni, *Cavalleria rusticana*, fue compuesta para el concurso de Sonzongo —una competencia de óperas breves, en un acto, para jóvenes italianos que comenzaban su carrera— pese a que con tan solo dos meses de anticipación Mascagni se entera de la competencia, con ayuda de Targioni-Tozzetti y Guido Menasci en el libreto, logra obtener el primer lugar. La peripecia, basada en la obra homónima de Giovanni Verga, no solo le otorga el premio sino, será la primera ópera propiamente verista, marcando el inicio de una nueva etapa en este género: se proponen personajes tomados de la vida cotidiana, innobles, que sufren —dejando a un lado a los héroes y las grandes hazañas— se pretende mostrar un trozo de la existencia de los personajes, plasmando la verdad y la vida en escena. Pese a este marco que envuelve la obra, César Piña, no se ciñe a la tradición para el montaje, sino que busca crear una metáfora del verismo, como él mismo lo expresa en una de sus entrevistas (Vargas, 2009). Se inspira para la puesta en escena en el arquitecto y grabador italiano del siglo XVIII, Giovanni Battista Piranesi, cuya fascinación por las ruinas romanas no sólo le lleva a plasmar grabados fidedignos y exactos de la arquitectura clásica, sino que también opta por reproducciones fantásticas plasmadas en su serie de imágenes, *Prisiones y calabozos imaginarios —Carceri d'Invenzione—* en el que el tema principal es la obsesión con una arquitectura “infinita, repetitiva en esas bóvedas que parecen multiplicarse sin fin, llenando todo el espacio de una colosalidad densa y oscura, asfixiante, se presiente el horror del pensamiento obsesivo enroscado en sí mismo, en sus repeticiones infinitas...” (Cordona, 2015)

Cavalleria rusticana, una historia de infidelidad, celos, venganza y muerte, da comienzo en el momento en el que Santuzza, una joven aldeana, deshonorada por Turiddu, descubre que su amante le es infiel con Lola —esposa de Alfio. Santuzza cuenta al arriero el engaño de su mujer, pero se arrepiente al percibir



la arrebatada reacción de Alfio, quien busca a su amigo para retarlo a muerte. Turiddu, antes de asistir al duelo pide a su madre que cuide de Santuzza. Lucia, estremecida, busca a la joven, pero cuando Santuzza llega es tarde, entre gritos una voz anuncia la muerte de Turiddu; las dos mujeres quedan estupefactas mientras cae el telón final.

El núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena es exponer la ópera de *Cavalleria rusticana* desde una realidad distorsionada, mostrando la visión de los personajes a través de una expresión agigantada de su interior con el fin de provocar el estímulo de dichas emociones, de una manera sensorial al espectador, resaltando el tema de la obsesión en la plástica, buscando generar una propuesta metafórica del verismo.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

La breve ópera en un acto, y que a penas alcanza la hora y diez de duración, se desarrolla hacia 1890 en un pueblo de Sicilia. Es el domingo de Pascua y transcurre durante la mañana. Aunque la obra no muestra saltos en el tiempo existe un avance del día, denotado bien por los sucesos ocurridos así como por las transiciones en el espacio propuestas por Piña. El intermezzo divide en dos escenas la ópera aunque, en la propuesta escénica, todo remite a un avance lineal, sin interrupción de la acción, fungiendo la música como enlace de la obra.

Ya desde la introducción, aunque es un fragmento puramente orquestal, se muestra el progreso temporal, claramente introduciendo al espectador en el núcleo de convicción dramática pretendido por el director, reflejando en escena a Santuzza, caminando entre penumbras, en un lugar no reconocible, en el que pueden intuirse ruinas. Ella anda sin una dirección establecida, situación que se extiende y se agiganta en la serenata de Turiddu, *O Lola ch'ai di latti la cammisa*, donde lejos de ver el amor de Turiddu a Lola, se avisa una mayor perturbación en Santuzza. En contraste con ese fragmento, la alegría del tiempo pascual se anuncia en el coro de *Gli aranci olezzano*, envuelto entra campanas que anuncian el día glorioso que celebran; los colores cálidos sustituyen a los fríos, dando paso no solo a la mañana, sino dejando atrás el tiempo de penitencia, para adentrarse al tiempo jubilar. En la escena entre Mamma Lucia y Santuzza, la iluminación y la transición escenográfica marcan el paso del tiempo teatral, introduciendo la taberna de Lucia, allí el tiempo fabular avanza, concordando con el tiempo escénico de la representación. El solo de



Alfio, *Il cavallo scalpita*, en contraposición, dilata el tiempo, para hacer una presentación del personaje, sin embargo se entiende el paso temporal dado a la entrada y salida de animales en escena. Se produce una nueva transición en el espacio, con la oración *Regina coeli laetare... Inneggiamo, il Signor non è morto...* en donde, gracias a la propuesta que marca una procesión en honor a Jesús resucitado y a la Virgen del encuentro, se señala el paso del tiempo. Para el aria de Santuzza con Mamma Lucia, *Voi lo sapete o mamma*, debido al estatismo en escena y la falta de acción, el tiempo parece dilatarse, situación similar en los duetos entre Santuzza y Turiddu *E stamattina all' alba* y *No, no Turiddu*, así como el dueto entre Santuzza y Alfio, *Turiddu mi tolse l'onore*. Para el solo de Lola, *Fior di giaggiolo*, gracias a su entrada, realizada con movimientos dancísticos y dada la tensión y división que se enmarca entre Santuzza y Turiddu, el tiempo avanza, pese a ser un fragmento en el que la ficción no denota un desarrollo temporal. En el *Intermezzo*, fragmento puramente orquestal, se recurre nuevamente a la imagen de Santuzza, perturbada, caminando sin rumbo, favoreciendo con la acción, al avance en el tiempo, remarcado, además, con la salida del pueblo al concluir los oficios santos, en el fragmento *A casa, a casa*. Para el aria del brindis de Turiddu, con Lola y el coro, *Viva il vino spumeggiante*, se propone un tiempo dilatado, aunque a la llegada de Alfio, vuelve el avance del tiempo diegético, concordando con el escénico, pero logrado de manera inconstante, puesto que, tanto en el los acompañamientos puramente orquestales, como en la reflexión de Turiddu, al ser todo tan estático, sin que acontezca ninguna acción por parte de los personajes, parece el tiempo extenderse, situación repetida, aunque de manera menos expuesta, en el aria final, *Mamma, quel vino è generoso*. Como puede apreciarse, se ha tenido un cuidado general para señalar el avance del tiempo teatral en los fragmentos que expresamente no marcan un desarrollo temporal, sin embargo, en los fragmentos en los que la partitura permite un avance temporal, la propuesta escénica se vuelve estática, frenando el avance del tiempo teatral.

Espacio escénico

La obra se desarrolla en un pueblo de Sicilia, aunque el libreto lo describe como espacio único, en el que se refleja de un lado la iglesia del pueblo y del otro la taberna de Mamma Lucía, la propuesta de director, César Piña y del escenógrafo, Rodrigo Guadarrama, buscan priorizar los lugares de cada acción, por lo que deciden mostrarlos de manera separada, transformando el es-



pacio, mediante unos paneles móviles y proyecciones multimedia, no como mimesis del lugar, sino buscando una resaltada expresividad de las emociones dominantes en cada espacio. Ya al inicio se mencionó el planteamiento de sus bases en el artista Giovanni Battista Piranesi, del que retoman las grandes dimensiones, el juego constante de la luz y las penumbras, la poética de las ruinas y la arquitectura de la obsesión con escaleras que no conducen a ningún lado y con estructuras que denotan un lugar alejado de la realidad, marcando la perturbación de los personajes. Las mismas proyecciones, nunca son imágenes claras, sino que podrían significar quizá unas montañas en el la introducción y un árbol en el coro de *Gli aranci olezzano*, o podrían no significar nada —en el resto de las escenas son aún menos perceptibles, apreciándose únicamente como manchas. Lo cierto es que se señala un claro cambio entre ambos fragmentos, tanto por las imágenes y los colores, como por las acciones mostradas en escena, pasando de un lugar solitario, oscuro, frío, sin rumbo, y lleno de perturbación, a otro que expresa júbilo, alegría, calidez y compañía. De forma fija, permanece a la derecha del escenario, una tarima que da a un nivel más alto, colocada de manera diagonal, comenzando desde el primer término y concluyendo en el tercero, accediendo a ella por cuatro escalones, los límites de ese nivel más alto, en tonos rojos, no logran distinguirse dado que se difuminan en las sombras. Su explanada sostiene un par de columnas de gran escala. El centro es un espacio vacío, salvo por el panorama con las proyecciones en el último término. A la izquierda del escenario se encuentran unos paneles que forman medios arcos derruidos, los cuales son movidos, mostrando diversos ángulos del espacio, formando en el mismo sitio la taberna de Mamma Lucia y la entrada de la iglesia. Dado a que ambos lugares no difieren mucho el uno del otro, para la taberna colocan además un par de pequeñas mesas de madera y dos bancos y para la iglesia una cruz gigante, que desde el suelo se alza para abrirse paso más allá de las fronteras trazadas por los arcos, dando la impresión de que rasga el templo y sale de él; también se coloca una vaya de madera horizontal para este espacio, en el tercer término, permitiendo dividir el lugar en dos, ayudando a vislumbrar entradas de manera anticipada. Ambos sitios, la iglesia y la taberna, parecen erguidos entre ruinas y de manera metafórica, estos espacios se fusionan por momentos. Las transiciones son a vista del espectador, movido siempre por la maquinaria —salvo el mobiliario de las mesas y sillas, colocados por actores que fungen como camareros— cu-

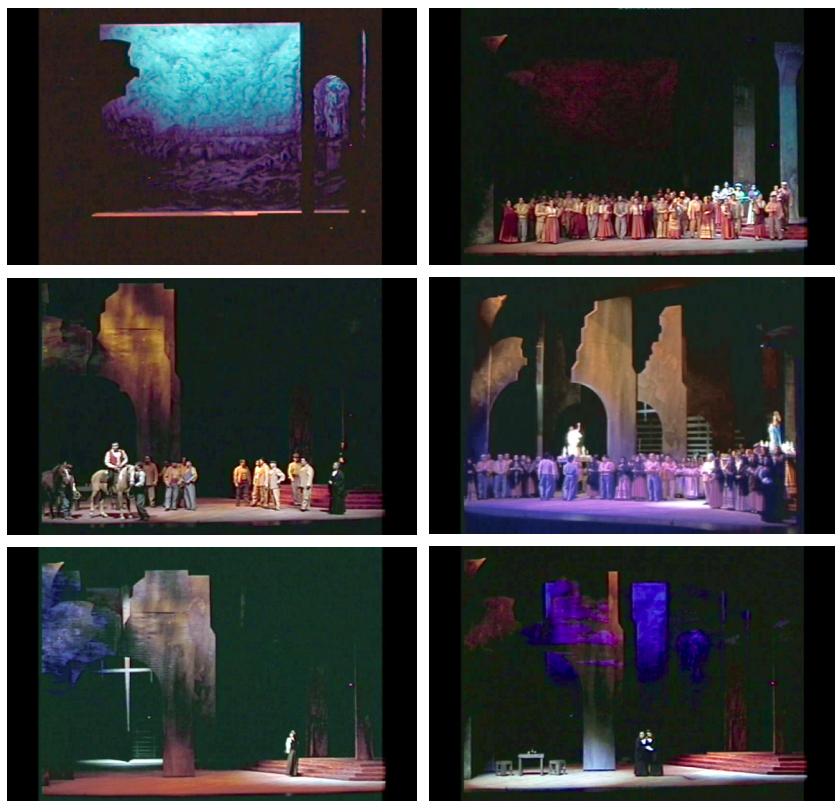


Imagen 17. Escenografía de *Cavalleria rusticana*, acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

yos movimientos forman parte de la propuesta plástica. Las proyecciones que no solo invaden el panorama sino el resto de las superficies de los paneles que forman los arcos y los pilares, están en continuo cambio, transitando entre manchas en colores rojos y morados, dando como resultado un espacio siempre en movimiento.

Pese a que toda la propuesta transita en esta dinámica, durante el solo de Alfio *Il cavallo scalpita*, a manera naturalista, optan por introducir la entrada del arriero montado en una yegua, seguido de otro compañero tirando de una mula, contrastando con la apuesta inicial. Otro momento importante a desta-



car en este apartado es la trasgresión espacial que hacen abriendo el límite del escenario hasta las butacas de los espectadores, donde en el *Regina coeli laetare... Inneggiamo, il Signor non è morto...*, el coro en procesión, avanza con las imágenes de Jesús resucitado y de la Virgen del Encuentro entre el público asistente. Aunado a ellos se destaca, durante el *Intermezzo*, una imagen cargada de expresividad reflejada en la entrada de la iglesia: La cruz, rodeada por una luz blanca, en grandes dimensiones, que comienza desde el suelo y sobrepasa los límites del templo, parece resignarse ante la entrada de cada pecador, la provocadora entrada de Lola, quien estando casada con Alfio coquetea con Turiddu; el mismo Turiddu que entra para seguir a Lola, después de haber deshonrado a Santuzza y de agredirla en la entrada de la iglesia; más con Santuzza, que ha tenido relaciones con Turiddu antes del matrimonio, la cruz se aleja elevándose en el espacio, denotando su rechazo y excomunión de una manera metafórica y agigantada. Aunque es un momento cargado de simbolismo, la actriz que interpreta este papel no le dedica la importancia que esto representa en escena, rompiendo rápidamente con la propuesta, tal y como se expondrá en el apartado de interpretación.

Todos los espacios representados son abiertos: las montañas en la introducción; la plaza del pueblo; de la iglesia se vislumbra únicamente la entrada, y de la taberna las mesas exteriores, recordando que Santuzza no puede acceder a esos lugares por su deshonra, el público tampoco puede percibirlos, dado que son introducidos desde la mirada de la protagonista.

Las líneas que se trabajan en escena son curvas e inacabadas. Se destacan los colores fríos solo durante la introducción –diversos matices de azules– logrando la primera armonía del color, y en el resto de la obra se juega entre la combinación de los tonos rojos, morados, negros y blancos, lejos de buscar una armonía suave, busca la expresividad por el contraste. Estos tonos son usados en las proyecciones y en el vestuario, empleando los colores litúrgicos, descritos en Heller (2000): el morado de la penitencia y la cuaresma (p. 198); el rojo del júbilo (p.59), pero también de la sangre derramada por Jesús (p. 56); el blanco que alude a su resurrección (p. 155) y el negro como señal de duelo, de dolor y luto (p. 129). Pese a que logra concretarse en el color la situación de cada personaje, en contraste con la propuesta escenográfica, remite a una vestimenta realista, quedando constituido según la tabla 21, en la página siguiente.



Personaje	Descripción del vestuario y color	Significado
<i>Coro</i>	Vestuarios de la época, Mujeres faldas amplias, en colores cálidos, blusas de botones en colores blancos, chalinas rojas. Hombres pantalones, camisas y chalecos en tonos claros, algunos combinados con chalecos rojos. Solo durante la procesión y la misa, se colocan las mujeres un velo negro.	Es tiempo de júbilo, de pascua, reina el blanco de la resurrección (p. 155) y el rojo de la alegría (p. 59). Es un pueblo conservador, que según las costumbres, las mujeres debían cubrirse con velos negros –(p. 134)– al entrar en la iglesia de manera reverente.
<i>Lola</i>	Vestido rojo, el más saturado que aparece en escena, y una blusa blanca por bajo.	El rojo de la alegría y de todas las pasiones (pp. 54-59), se cubre la cabeza con su chalina roja para entrar en la iglesia, dejando a un lado el conservadurismo.
<i>Alfio</i>	Pantalón negro, camisa blanca y chaleco rojo.	El rojo combinado con el negro, señala el cambio del amor al odio (p. 54).
<i>Turiddu</i>	Pantalón negro, chaleco negro, camisa blanca, y un lazo en el cuello rojo	El negro al combinarse con otros colores cambia su significado de positivo a negativo (p. 54), el lazo del cuello no será júbilo sino muerte, su alegría será desdicha.
<i>M a m m a Lucia</i>	Camisa blanca, vestido negro. Chalina morada al entrar en la iglesia.	El negro del luto y de lo conservador (pp. 129-134). Recordando que al inicio muestra su rechazo a Santuzza por perseguir a su hijo, es una mujer de iglesia, aunque, parece que a ella el júbilo de la resurrección no le llega ni el día de pascua, entrando con una capa morada, color de penitencia –(p. 198)– en el templo.
<i>Santuzza</i>	Camisa blanca, escotada, vestido negro, chalina negra y una gran cruz en el cuello.	Santuzza muestra una imagen contradictoria. Por un lado un gran escote, como ningún otro personaje, denotando su sensualidad y su vida de convivencia con Turiddu aún sin estar casados, pero por otro lado muestra una gran cruz en el pecho, señal de ser creyente, por lo que la excomunión es algo que a ella le afecta. Por otro lado el vestido negro, señal del duelo interior (p. 129) y la blusa blanca, del júbilo pascual (p. 55), ella misma se une a las procesiones glorificando a Dios y se cubre la cabeza como creyente.

Tabla 21. Los colores en el vestuario de *Cavalleria rusitcana*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

Existen pocos elementos de utilería, tanto de mano como de planta, los que son mostrados, siempre presentan características realistas e ilustran a los personajes –los fieles en la peregrinación con velas, libritos de oraciones y rosarios– o bien, ayudan al desarrollo de las acciones –los vasos y jarras en el brindis.

La propuesta utiliza una textura táctil natural asequible contando con materiales a base de piedra –en los pilares y arcos– aunque las formas –derruidas con dimensiones agigantadas– y los colores empleados –proyecciones visuales



espontáneas en constante movimiento a base de tonos saturados— marcan una entorno modificado que extraña el espacio, alterando la realidad.

Se propone un ambiente europeo, pueblerino y del s. XIX, en ruina, penumbra y decadencia y una atmósfera de abatimiento, aflicción, desesperación e infelicidad, exceptuando en los coros *Gli aranci olezzano*, *A casa, a casa* y en el aria *Viva il vino spumeggiante*, en donde se percibe una atmósfera de júbilo, dicha y gozo.

Se puede concluir, estructuradas las cuestiones formales, tomando como base a Martínez (2017), que se opta por utilizar una estrategia estético estilística narrativa expresionista. En donde si bien la escenografía es locativa, no insinúa un lugar reconocido, sino que busca estimular al espectador, mediante una expresión de sensaciones, a través incluso de una realidad distorsionada, buscando el impacto visual. La propuesta del escenógrafo —en acuerdo con el director— presenta una escenografía semifija —las escaleras de la izquierda, los arcos y los pilares permanecen siempre en el escenario, mientras que otros elementos entran y salen como la enorme cruz y la verja de madera— y de espacios consecutivos —aunque las transiciones a vista y que forman parte de la propuesta visual y expresiva, permiten empalmar dos espacios simultáneamente, como se hace, de manera significativa, con la taberna y la iglesia. La iluminación y las proyecciones son armónicas a esta propuesta narrativa expresionista; el vestuario, aunque presenta un corte realista, favorece a la expresión del carácter de cada personaje: el rojo intenso de Lola; el morado y negro de Lucía; o el escote y la cruz de Santuzza. Quizá como elementos contradictorios incoherentes con esta propuesta, son las imágenes utilizadas en las procesiones de Jesús y de María, remitiendo a un realismo en el diseño, así como la propuesta de introducir animales en escena, que plantean un naturalismo al estilo de André Antoine, contradiciendo su propuesta de crear una metáfora del verismo más que plasmarlo en escena. Finalmente utiliza un diseño escenográfico de tesis, el cual obedece a su núcleo de convicción dramática, en un intento por agigantar las emociones de los personajes mediante una presentación espacial distorsionada, y de personaje, al expresar por la arquitectura, la iluminación y los movimientos escénicos, la obsesión de aquellos que habitan el lugar.

Personajes e interpretación

Los personajes en la ficción están claramente delineados respondiendo a los arquetipos propuestos por Vogler (2002). Santuzza como heroína de la his-



toria, es una figura humana, innoble, alejada de toda perfección en la que el espectador se puede identificar por su deseo de ser comprendida y amada; la figura cambiante es Mamma Lucia, que pasa de evitar a Santuzza a buscar su compañía; la sombra es Turiddu, quien ha deshonrado a Santuzza con falsas ilusiones para luego engañarla con Lola. La embaucadora es Lola, que con sus aparentes inocentes encuentros, altera la estabilidad de Santuzza; el heraldo es Alfio, que tras enterarse de la infidelidad de su mujer, deja saber a Santuzza que tomará venganza de lo ocurrido, con ello Santuzza puede advertir el trágico final.

Así mismo logra marcarse el arco del personaje protagonista, como a continuación se detalla.

Acto único	Santuzza desesperada, vaga sin rumbo
	Escucha la serenata que Turiddu le canta a Lola y parece enloquecer
	Santuzza va en busca de Turiddu a casa de su madre
	Santuzza le revela a Mamma Lucia que su hijo anda en el pueblo
	Santuzza se une a la procesión de Pascua
	Santuzza confiesa a Mamma Lucia que su hijo es amante de Lola
	Santuzza encara a Turiddu en la entrada de la iglesia
	Santuzza reacciona con indirectas ante la llegada de Lola
	Santuzza ruega a Turiddu se quede con ella
	Santuzza es maltratada y abandonada por Turiddu
	Santuzza maldice a Turiddu
	Santuzza cuenta a Alfio que Turiddu la deshonró y ahora es amante de su esposa
	Santuzza se arrepiente ante la reacción de Alfio
	Santuzza es rechazada por la cruz, parece enloquecer
	Turiddu se lamenta por la suerte de Santuzza si el muriera en el desafío
	Turiddu pide a su madre cuide de Santuzza como si fuera su hija
	Mamma Lucia llama a Santuzza ante un mal presentimiento
	Mamma Lucia llama a Santuzza ante un mal presentimiento

Esquema 7: Arco del personaje de Santuzza.

El resto de personajes también transitan por un marcado desarrollo en el transcurso de la obra: Mamma Lucia pasa de creer que su hijo esta en Francofonte comprando vino, a enterarse que es amante de Lola y que ha deshonrado a Santuzza, llegando a presenciar, al final, la muerte de Turiddu. Alfio pasa de la fortuna a la deshonra, el duelo y el asesinato. Turiddu, transita por cantar



a Lola, despreciar a Santuzza y retar a Alfio hasta lamentarse por Santuzza y morir en el desafío; Lola comienza con el coqueteo a Turiddu ignorando las acusaciones de Santuzza, asiste a misa y alegre brinda con su amante y el pueblo, para concluir enfrentando la llegada de su marido, huyendo de la taberna.

Si bien toda la propuesta ha hecho un fuerte hincapié en la parte visual, la parte interpretativa y los sucesos propuestos en el escenario han sido menos sólidos, contando con aglomeraciones en varios fragmentos del coro, aunque ayudan a la ambientación, se colocan en posiciones rígidas, de manera uniforme; varias salidas y entradas de personajes no tienen justificación dramática, solo porque les toca cantar; los desplazamientos de los protagónicos en varias ocasiones resulta incoherente, sin intenciones, ni tareas escénicas u objetivos; los actores permanecen largos tiempos frontales, estáticos, algunos con movimientos estereotipados y otros, incluso, marcando la música con las manos; las reacciones o bien son clichés, queriendo ilustrar al público, o bien nulas; varios fragmentos puramente orquestales parecen tiempos muertos –pese a que siempre hay actores en escena– sin que se desarrolle alguna propuesta; todo intenta alejarse del expresionismo, contraponiéndose a la propuesta visual –con excepción del fragmento final, donde una mujer anuncia a gritos la muerte de Turiddu, aunque al ser el único momento en este estilo, parece exagerado. Otros momentos parecen desaprovechados, como el ya nombrado instante en el que la cruz parece alejarse de Santuzza cuando ella intenta acercarse, en señal de la excomunión de la joven por su impureza, situación que lejos de ser aprovechada dramáticamente, casi llega a pasar inadvertida.

Algunos trazos escénicos a destacar son el deambular, de manera pesarosa, de Santuzza, tanto en la introducción como en el *Intermezzo*, en asociación a la obsesión, perturbación y confusión de las prisiones imaginarias y la arquitectura de la obsesión de Giovanni Battista Piranesi. Se cuida de manera detallada la relación de los personajes con el lugar en el que se sitúan, ejemplo claro de ellos es valor que se le da a la entrada de la iglesia y a la salida de la misma, en donde algunos devotamente asisten a la celebración, pero otros van siguiendo sus propios intereses cargados de hipocresía. Los gestos dancísticos de Lola, que al vuelo de sus vestidos, parece una flor, atractiva para Turiddu, dándole un carácter casi onírico al personaje, ante la mirada de Santuzza, repitiendo estos movimientos durante sus dos intervenciones. También los trazos, marcados por el propio libreto, pero bien logrados en escena, como la maldi-



ción que lanza Santuzza a Turiddu, escupiéndole a la cara, repitiendo el mismo gesto a su espalda mientras él se aleja. Y finalmente, el vino que Alfio rechaza a Turiddu y que este al arrojarlo al suelo, traza una línea divisoria entre los dos, denotando claramente su confrontación, rematado con la mordida en la oreja que Turiddu le hace a su contrincante, un signo de la época, marcado por el libreto, para destacar que será un duelo a muerte.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Como conclusión, siguiendo el núcleo de convicción dramática de la producción de Bellas Artes, *Cavalleria rusticana*, bajo la dirección escénica de César Piña—cuyo montaje original data del 2009— en la que se plantea presentar la obra desde la visión de los personajes mediante una realidad distorsionada, agigantando las emociones de los protagónicos a través de la plástica para que el espectador reciba esos estímulos de manera sensorial, se puede observar que en el apartado del tiempo escénico y la estructura dramática musical, logra reflejarse con claridad el día en el que se desarrolla la propuesta de la ficción dramática, es domingo de pascua, en contraposición con el júbilo que representa para todo el pueblo es un día cargado de tragedia para los protagonistas; gracias a la iluminación y a las proyecciones multimedia, se pasa en la obra de un tiempo a otro, de la alegría a la pena, del júbilo a la muerte. Otro aspecto importante es que se logra presentar el avance en la acción, mediante la propuesta escenográfica que facilita transitar de las montañas, a la taberna, a la plaza y a la iglesia, denotando un paso del tiempo. En los dos fragmentos puramente orquestales, la introducción y el *Intermezzo*, continúa la secuencia del tiempo, sin interrupción, mostrando el deambular de la protagonista, logrando un avance lineal, pero al mismo tiempo, introduciendo al público en la obsesión y la angustia vivida por Santuzza, que avanza entre penumbras, sin rumbo, en medio de ruinas.

El espacio escénico tiene el objetivo de introducir al público en la atmósfera buscada en cada momento, con una estrategia estética estilística narrativa expresionista y con el uso de metáforas visuales. Es un espacio en constante movimiento, en donde las transiciones forman parte del espectáculo, introduciendo la confusión y la perturbación. Cada sitio es enfocado en su momento, dotándolo de importancia. La escenografía a gran escala, con líneas inacabadas, derruidas, distorsionadas, entre penumbras, forman parte de las expresiones visuales que buscan transmitir al espectador aunado a la obsesión de quien habita esos espacios. La textura táctil natural asequible, pero distorsionada—en



color y formas— y el diseño de escenografía de tesis y de personaje, favorecen al núcleo de convicción dramática planteado, dotando al espectador de continuas sensaciones, en muchos momentos no placenteras. Sin embargo, existen elementos escenográficos desarmónicos a la propuesta inicial, buscando el verismo, como se ha expresado en este apartado.

Los personajes e interpretación constituyen el punto más débil de la ópera alejándose del núcleo de convicción dramática, aunque bien existen propuestas como el grito final de la mujer que anuncia la muerte de Turiddu, o los breves movimientos dancísticos de Lola, como una interpretación expresiva, armonica a la plástica, que en pocos momentos se busca plasmar. Finalmente se destaca la forma en como el público es introducido desde la mirada de Santuzza, en su percepción del espacio, su opinión de los otros personajes, su andar pesaroso, denotando con ello las penumbras que lleva interiormente.

Pagliacci

Ópera de Ruggero Leoncavallo, con libreto del mismo compositor

Estreno: Milán, Teatro dal Verme, 1892

Estreno en México: Teatro Nacional, 1893

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1939

Montaje analizado: Diciembre, 2011

Temática y lectura contemporánea

La ópera *Pagliacci* se basa en acontecimientos verídicos, se dice que el mismo Leoncavallo lo tomó de un caso que su padre, como juez, tuvo que acometer. La peripecia aborda la historia de una compañía de teatreros ambulantes que llega a una sencilla población, Montalto di Calabria. Un prologo antecede a la ópera, atestiguando que lo que se va a presenciar en escena es real. Es día de la Virgen de la Asunción, el pueblo entusiasta recibe a los actores, la función es anunciada para las veintitrés horas. En un juego metateatral, los actores de la compañía ambulante, reproducen en vida lo que en su comedia representan: la infidelidad de Nedda —Colombina— hacia su marido Canio —payaso— de manera que durante la representación, Canio confronta verdaderamente a su esposa; el pueblo aplaude a los comediantes por la interpretación, pero cuando Canio apuñala a Nedda sobre el escenario, junto con su amante, Silvio, que sale de entre el público, los espectadores se dan cuenta de que lo acontecido sobre el escenario es real, al tiempo que payaso da por concluida la comedia.



Al igual que *Cavalleria rusticana* de Mascagni, es una obra corta, inscrita en el verismo, por lo que suelen montarse en programa doble, situación así acontecida en el Palacio de Bellas Artes en el 2011, ambas bajo la dirección escénica de César Piña, quien trabaja en el mismo concepto, metáfora del verismo, continúa como fuente de su inspiración el arquitecto y grabador Giovanni Battista Piranesi, reutilizando parte de la escenografía y del vestuario mostrados en la ópera anterior.

El núcleo de convicción dramática, por lo tanto, lejos de buscar transmitir la ópera *Pagliacci* con una lógica realista, busca impactar y provocar sensaciones en los espectadores de Bellas Artes, a través de una fuerza expresiva capaz de transitar por mundos interiores o realidades casi indescriptibles, en donde la ficción y la realidad se encuentran y confunden, mediante imágenes que se desenvuelven metafóricamente, como a continuación se verá reflejado.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

El libreto de Leoncavallo, al igual que el de Mascagni, está propuesto dentro de una festividad eclesial, 15 de agosto, día de la asunción de María, un hecho contrastante entre la alegría del pueblo, que con ansia espera la función de los comediantes y la tragedia que los propios actores vivirán. La peripecia remite al año 1875 aproximadamente, dando inicio sobre las tres de la tarde, hora en la que la compañía ambulante llega al pueblo, anunciando la representación para las 23 horas, que según la medida del tiempo de los campesinos de la región, significaba antes de la puesta de sol. Durante este intervalo se suscita la comedia y la tragedia de *Pagliacci*.

La partitura en dos actos –motivo por el cual no gana el concurso de Sonzogo en donde era imprescindible que fuera en uno– es estrenada por la casa organizadora del certamen dada la calidad de la misma. Al inicio una introducción y un prólogo anteceden al primer acto en el que se evidencia el tiempo vivido por los espectadores, posteriormente se da paso al tiempo ficcional. Concluida la primera parte, se coloca un oscuro que precede al intermezzo, denotando el paso del tiempo, dividiendo la ópera en dos partes, en la primera mostrando la cotidianidad de los personajes y en la segunda el tiempo de la representación de la compañía ambulante –teatro dentro del teatro– repitiendo en ella, irónicamente, lo que sucede en el acto anterior. Se cuenta con un desarrollo lineal, como se muestra a continuación.

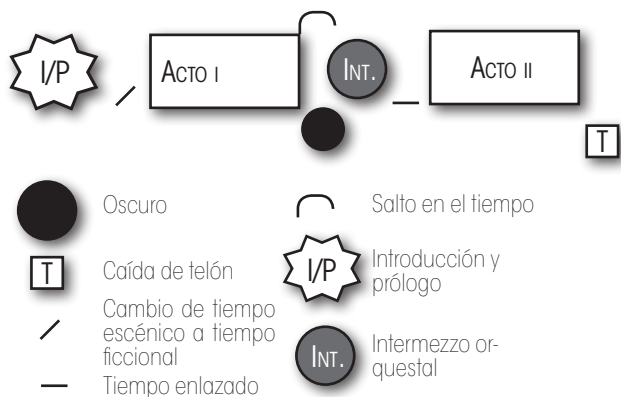


Figura 14. El trabajo del tiempo en *Payasos*. Esquema propio realizado para esta tesis

Como logra observarse en la imagen, el compositor propone una introducción orquestal, seguida de un prólogo. El director para esta parte opta por colocar en el proskenion, con el telón del teatro aún abajo, varios acróbatas, mimos, malabaristas, payasos, zanqueros y equilibristas en una línea, de tal manera que cuando el director de orquesta aparece ante el público para comenzar la función, los acróbatas agradecen como si los aplausos recibidos fueran para ellos, dando la impresión de que han terminado su representación y son ovacionados. Una vez comenzado el prólogo se levanta el telón del Palacio de Bellas Artes y con él, otra serie de telones traslúcidos, propios ya de la propuesta escénica de Piña, revelando que lo que se mostrará en el escenario es teatro dentro del teatro, se evidencia la presencia del espectador, donde el bufón de la compañía, Tonio, habla directamente al público de Bellas Artes; aunque él ya está en personaje, la historia fabular aún no ha dado comienzo, situando al espectador en el tiempo escénico, es decir, el tiempo vivido por ellos. Una vez concluida esta parte se da paso al primer coro, comenzando con ello el tiempo fabular en, *Eh! Son qual*, existe un avance del tiempo gracias a la salida de la gente del pueblo que con ansia se acerca para presenciar la llegada de los cómicos; el tiempo para, *Un grande spettacolo a ventitrè ore*, el solo de Canio, continua marcando el desarrollo de la acción fabular y para su primera aria, *Un tal gioco, credetemi*, ya comienza a mostrarse la propuesta de ficción dentro de la ficción, colocando sobre el carro de comedias la representación de unas marionetas que ilustran, para los aldeanos, lo que Canio con palabras expresa. Para el fragmento, *Verso la chiesa; Don, din, don*, pareciera que el tiempo se



expande y, dada la propuesta del director, incluso es como si fuera ilustrada poéticamente, extrayendo al espectador del tiempo fabular y colocándole en un tiempo y espacio metafórico. En el recitativo y aria de Nedda, *Qual fiamma avea nel guardo... O che bel sole di mezz'agosto*, hay un tiempo expandido y de ensoñación. La realidad se regresa con el solo de Tonio, *So ben che difforme* y el dueto *Decidi il mio destin... E allor perchè...*, entre Silvio y Nedda, aunque la escenificación mantiene un tiempo ralentizado. Nuevamente en el aria de Canio, *Recitar! Vesti la giubba*, se introduce la propuesta de teatro dentro del teatro, esta vez a manera de ensoñación. Se opta en el *Intermezzo*, no solo por colocar acción en escena, viendo deambular a Nedda mientras el resto de los acróbatas calientan antes de salir a escena, sino que al hacerse con el telón traslúcido abajo, logran proyectarse imágenes de algunos personajes de la comedia del arte, mismos que Leoncavallo incorpora como parte del espectáculo de la compañía ambulante, de forma que se hace referencia a un tiempo pasado, real e histórico, a la vez que se muestra un tiempo fabular en escena; de manera ininterrumpida se continúa con el tiempo fabular, dando paso al segundo acto con el coro, *Ohè! Ohè!*, es la hora de la representación y los aldeanos se acercan a la plaza. Propiamente en la Serenata de Arlequín, *O Colombina schiudimi...*, así como en los duetos de Tadeo y Colombina, *Di fare il segno*, y de Colombina y Arlequín, *Guarda, Amor mio*, el compositor sitúa la obra en el tiempo de la representación de los comediantes, sin embargo comienza a mezclarse el tiempo de la representación con el tiempo propio de los comediantes en el dueto de Payaso y Colombina, *Nome di Dio*, con intercambios constantes entre uno y otro, contando con un ritmo que ralentiza la acción. Canio decide, incluso, salir completamente de la convención del tiempo de representación en su aria, *No! Pagliaccio non son... Sperai*, en donde a pesar de que él ha abandonado su papel, al estar sobre el carro de comedias, los aldeanos aún lo consideran dentro del tiempo de la representación, el tiempo teatral avanza aunque por momentos es ralentizado. Para el dueto final, *Se mi giudichi*, Nedda busca llevar la acción al tiempo de la representación pero Canio lo ha abandonado por completo, él no está representando más, prueba de ello es el puñal que le clava, matándola, entonces Silvio comprende que el juego escénico ha concluido y acude en ayuda de su amada sin que Canio se lo permita, matándole a él también. Ahí los aldeanos reconocen que lo que presencian no es una representación, pero al instante uno de los telones traslúcidos les cubren los



sucesos acontecidos, no les está permitido introducirse en su tragedia, posteriormente, el telón para el público de Bellas Artes también es bajado, buscando crear una metáfora de haber ocurrido en realidad, tal y como es anunciado en el prólogo, ocultándoles, igualmente, su tragedia vivida.

Espacio escénico

El libreto ubica la acción en Montalto di Calabria, una pequeña comunidad italiana hacia 1875, aunque el director de escena aseveró que podría tratarse de cualquier lugar del mundo (Vargas, 2009, 11 de diciembre). Toda la acción se desarrolla en la plaza del pueblo; al ser un espacio similar al de *Cavalleria rusticana*, Piña y el escenógrafo Guadarrama, optan por reutilizar parte de la escenografía mostrada en la obra anterior como la tarima diagonal ubicada a la derecha del escenario, del primer al tercer término, en tonos rojos, con límites que se difuminan entre las sombras y un panorama en el tercer término, únicos elementos escenográficos fijos, aunado a otros que entran o salen de escena, tales como muros flotantes que aparecen al inicio de la primera intervención del coro y que son retirados antes del segundo fragmento coral, los telones rojos traslúcidos, con los que se juega durante el prólogo, el *intermezzo* y el final; una especie de follaje de árbol, con un verde en tonos muy saturados, denotando su artificialidad y un gobo que da la sensación del paso de la luz a través de las ramas del mismo, comenzando desde el aria de Nedda, *Qual fiamma avea nel guardo... O che bel sole di mezz'agosto*, y concluyendo al inicio del aria de Canio, *Recitar! Vesti la giubba*; así como un carro ambulante que funge como refugio de los artistas, teatrino de marionetas y el escenario de la representación de los comediantes, colocado desde el primer coro, a la derecha del escenario, en segundo término y que permanece ahí el resto de la obra, tratándose de una escenografía semifija.

Como puede apreciarse en las fotografías, siempre queda delineado el espacio entre los aldeanos –que fungen como el público– y los comediantes, siendo durante la representación, el espacio de los primeros sobre la tarima, colocándose a manera de gradas y de los segundos sobre el carro de comedias –salvo los acróbatas. Los seguidores, facilitan el enfoque de la mirada hacia la parte que desea ser resaltada en escena, colocados, sobre todo, en los momentos en los que se hace referencia a la representación de los comediantes, o en momentos metafóricos, como el prólogo y el aria *Recitar! Vesti la giubba*. Se trata de un espacio único ya todo sucede en el mismo lugar, la



plaza del pueblo, pero al colocar escenas metafóricas, pareciera que a momentos el espacio es ubicado en otra dimensión, en un lugar de ensoñación, creándose un espacio consecutivo y a veces, incluso, simultáneo, como en el prólogo, que pese a que Tonio se presenta ante el público de Bellas Artes afirmando que lo que se mostrará en escena es la pura realidad, por detrás de él una serie de telones traslúcidos son desplegados, dejando entrever diferentes fondos creados por los acróbatas, ilustrando las palabras expresadas por el bufón de una manera metafórica, mediante títeres o caretas. En el aria, *Un tal gioco, credetemi*, sucede una situación similar, Canio explica a los aldeanos que en su vida real no le gustan las bromas sobre su esposa, al tiempo que se muestra, en el carro de comedias, una representación de marionetas; en el coro, *Verso la chiesa; Don, din, don*, el espacio se vuelve metafórico, la iluminación cambia por completo, colocando casi a oscuras al coro, mientras, los acróbatas, iluminados en un azul fluorescente, se colocan delante del carro de comedias, tienen recortes en forma de estrellas en una mano, y de peces, en otra, moviéndolos al ritmo de la música, creando un espacio de ensoñación. En *Recitar! Vesti la giubba*, Canio al tiempo que se lamenta –enfocando la mirada del espectador sobre él gracias a un seguidor que le delimita– se muestra al mismo tiempo, en el teatrino –con otro seguidor a una escala menor– la marioneta de Payaso, que también sufre, como si ambos, títere y actor, compartieran el dolor para que finalmente, la escena se funda al acercarse Canio a la marioneta y contemplarse el uno al otro. En el *intermezzo*, de igual forma, gracias a la telón traslúcido, se ven las proyecciones de los personajes de la comedia del arte y al mismo tiempo, del otro lado, a los actores calentando para su función y, como último ejemplo, cuando Canio clava el puñal a Nedda, la pared posterior del carro de comedias se abre mostrando a la compañía, aterrada tras bambalinas, fundiendo la realidad y la ficción.

Todas las transiciones son a vista del espectador, efectuadas por la maquinaria teatral, salvo el carro de comedias, introducido al escenario por los propios actores como parte de la fábula. Se opta por utilizar una textura natural modificada, como puede verse en las imágenes anteriores, el follaje del árbol es completamente artificial, lo mismo que los recortes de estrellas y peces, siendo evidente que no buscan acercarse a las bases realistas, sino expresivas y teatrales.



Imagen 18. Escenografía de *Payasos*. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



Dentro de la utilería de mano se encuentran tres tipos claramente definidos: Los propios para la ficción fabular —el puñal con el que se mata a los amantes, o el látigo con el que Nedda pega a Canio— la utilería que favorece la representación de los comediantes —desde los malabares, las caretas de mano, los títeres, el veneno— y elementos metafóricos como recortes en forma de estrellas y peces mostrados en, *Verso la chiesa; Don, din, don*, creando un ambiente de ensoñación; las flores que las aldeanas llevan a la Virgen, azucenas blancas, como símbolo de la pureza, misma flor que, de manera irónica, Arlequín regala a Colombia durante la comedia.

El vestuario portado por el coro, es el mismo que se utilizó en la obra de *Cavalleria rusticana*, faldas rojas, una parte de las aldeanas, y otras faldas amarillas, para la parte superior blusas de botones en colores claros, con algunos añadidos como el mandil sobre la falda y un sombrero tipo turbante; los trajes de los hombres del coro permanecieron sin modificaciones a la obra anterior, pantalones y chalecos en tonos claros. Los acróbatas, por su parte, portaron vestuarios propios de su oficio en colores brillantes combinando diversos tonos: verdes, blancos, rosas, azules, rojos, morados. Los protagonistas contaron con doble vestuario —a excepción de Silvio— uno para la cotidianidad del personaje y el otro para su rol dentro de la comedia, marcando con claridad el carácter dentro de cada papel, como puede comprobarse en la tabla 22, en la página siguiente.

La iluminación es completamente expresiva, no busca recrear las horas del día o marcar el paso del tiempo, sino generar atmósferas. El sol en el aria de Nedda, *O che bel sole di mezz'agosto*, donde el gobo no solo crea la impresión de ser la luz que se cuela entre el follaje del árbol, sino que se exagera de tal manera que se crea como una ensoñación, asociado a la iluminación de las hojas de los árboles que se vuelve un color verde saturado, manchando del mismo color el carro de comedias y todo el tercer nivel del escenario. Se vuelven a jugar con proyecciones en morado para el panorama en varios fragmentos, como todo el coro inicial. A los aldeanos generalmente les colocan una iluminación roja, saturada, de manera que no logran distinguirse sus caras, sino que expresivamente a todos los tiñe unificándolos, salvo en el coro, *Verso la chiesa; Don, din, don*, en donde prácticamente ellos no tienen ninguna iluminación, solo los acróbatas que manejan estrellas y peces recortados en tonos fosforescentes, dando de nuevo el resultado de una escena de ensoñación. Para



Personaje	Vestuario y color como personajes.	Significado	Vestuario y color como comediantes	Significado
<i>Carlo-Payaso</i>	Pantalón gris, taja roja, camiseta de algodón blanca, tirantes negros.	Gris de la moda masculina (p. 281), un tujín rojo en las entrañas lo relaciona con el personaje de Nedda y las pasiones (p. 54). Camiseta blanca ayudan a remarcar la frase de Beppe "es celoso, pero bueno" (p. 156).	Pantalón ancho, blanco; casaca blanca con borlas negras, gorgorera, gorro negro y sobre puesto, otro gorro blanco alto, maquillaje de payaso.	Al combinar el blanco con el negro, su significado positivo se vuelve negativo (p. 54); además, Nedda al usar los mismos colores, remarcen su relación en escenario, como bien se entiende, Colombina es la mujer de Payaso.
<i>Nedda-Colombina</i>	Vestido y zapatos rojos	Todas las pasiones, del amor al odio, el fuego, lo inmoral y el sexo (pp. 54-67).	Vestido y gorro blanco, zapatos rojos. Cara maquillada de clown.	De manera irónica, el bufón la describe como pura, cuando todos saben que es infiel. El blanco del bien, el ideal, la perfección, la honradez, lo limpio y lo puro (pp. 156-163), colocados satíricamente y, a su vez, marcan la relación con Payaso. Los zapatos rojos, nos remiten a su realidad, al personaje de Nedda.
<i>Tonio-Tadeo</i>	Pantalón y chaleco marrón, camiseta de algodón en color crema.	El marrón del amor oculto (p. 260), como bien su personaje lo amerita, mismos colores de Silvio, el amante de Nedda.	Traje dorado, con adornos y un gorro en morados, usa gorgorera.	A manera satírica el dorado en su connotación de "fiel como el oro" – (p. 233)– cuando es el personaje que traiciona, lo mismo que el violeta del poder (p. 196), siendo es el bufón de la compañía.
<i>Silvio</i>	Pantalón y chaleco marrón, camisa crema	Mismos colores que Tonio, el amor secreto –(p. 260)– hacia Nedda.	-	-
<i>Beppe-Arlequín</i>	Pantalón rojo, camiseta de algodón blanca, chaleco negro.	El rojo como protector (p. 60), es quien cuida y defiende a Nedda, el blanco de la bondad (p. 156) y negro de la juventud (p. 128).	Traje de arlequín con múltiples colores. Usa un gorro grande y gorgorera.	Propiamente remite al arlequín de la comedia del arte, marcando la relación con los personajes históricos.

Tabla 22. Los colores en el vestuario de *Pagliacci*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



los títeres y los acróbatas en general, se proponen luz color cian, de forma saturada, exceptuando cuando quiere destacarse algún momento concreto, que a manera de circo, usan seguidores, por ejemplo, en toda la parte de la representación, se va destacando al personaje que lleva el peso escénico; en el prólogo sucede lo mismo y en el aria de Canio, *Recitar!Vesti la giubba*, donde se proponen dos seguidores, uno para el personaje y otro para el títere, que aunque no es el momento propiamente de la representación, lo vuelven un momento metafórico, mezclando la realidad y la ficción. Para el intermezzo, como se ha mencionado, se ilumina el espacio de tal forma que se logra vislumbrar lo que sucede con el telón cerrado, acróbatas preparándose y al mismo tiempo se ve reflejado sobre este, a los personajes de la comedia del arte.

El color se maneja entre un juego de tonos rojos, verdes, azules, blancos y morados, todos en tonos muy saturados, sin buscar armonía sino contraste. La escenografía y el vestuario del coro utilizan colores poco saturados, los acróbatas portan una gran variedad de colores, a veces unificada por la iluminación saturada. Por algunos momentos se logra la armonía del color: en el prólogo, por ejemplo se basan en la gama de los tonos cálidos, utilizando la regla número dos, misma que se utiliza en el coro, *Verso la chiesa; Don, din, don*, aunque con la gama de los tonos fríos; en el aria de Nedda, *O che bel sole di mezz'agosto*, se usa la armonía del color número tres contrastando los tonos complementarios rojos y verdes, misma que permanece hasta el aria de Canio, *Recitar!Vesti la giubba*, en la que emplean la cuarta armonía, colocando un fondo neutro con colores poco saturados. En el resto de escenas buscan contrastar, llegando a una máxima expresividad, a veces incluso, mediante una combinación de color poco agradable.

Generalmente se crea un ambiente pueblerino, rural, circense, denotando lo pobre, la baja calidad y lo miserable de la representación; por momentos se vuelve también imaginaria y metafórica, lejos de lo realista. La atmósfera generada es contrastante: de aflicción, agresión, celos, estremecimiento, infelicidad, venganza y turbación, mezclado, por instantes, con alegría, entusiasmo, exaltación, frenesí e ilusión.

Realizadas las cuestiones formales se puede remarcar, con base en Martínez (2017), que la propuesta utiliza una estrategia estético estilística narrativa expresionista, en donde lejos de buscar la lógica, o seguir una representación verista, busca suscitar inquietudes, crear sensaciones en el espectador, a ve-



ces, ahondando en el interior del personaje, buscando una gran expresividad visual sin temor a mostrar imágenes poco agradables o contrastantes, dando como resultado un espacio de tesis.

Personajes e interpretación

Siguiendo el modelo de Vogler, los personajes fabulares se encuentran bien definidos en esta obra. El héroe corresponde a Canio, encontrándose más como antihéroe, cuyas acciones llegan a ser deplorables; Nedda, la mujer presentada como tentación es la figura cambiante; la sombra es Silvio, rival de Canio; el embaucador corresponde al personaje de Tonio, el bufón, utilizando su malicia para llegar al desastroso final y Beppe como el amigo y compañero tanto de Nedda como de Canio. En la siguiente tabla se detallará con más soltura el arco del personaje principal.

Acto I	Acto II
Llega la compañía de cómicos ambulantes dirigida por Canio a Montalto di Calabria. Canio anuncia la representación para las 23 horas. Canio estalla en celos cuando bromean con él sobre su esposa. Canio se va a la taberna con la gente del pueblo. Advertido por Tonio, descubre a Nedda con Silvio. Canio persigue a Silvio sin alcanzarlo y amenaza con un puñal a Nedda. Beppe tranquiliza a Canio y le da su casaca para la representación. Tonio aconseja a Canio fingir, hasta que llegue el momento de atrapar al amante. Canio llorando, se lamenta su suerte.	Comienza la representación, Canio interpreta a Payaso, esposo de Colombina. Payaso entra a escena y encuentra a Colombina con Arlequín. Canio se da ánimo para seguir con la representación. Ante el cinismo de Colombina, Canio abandona su papel de Payaso. Canio exige a Nedda el nombre de su amante. Canio reprocha a Nedda su actitud, cuando él la rescató de la miseria. Tonio le acerca el puñal a Canio. Canio mata a Nedda, mientras ella pide auxilio a su amante. Al enfrentarse con Silvio, le mata también. Marie agradece el cuidado de sus padres. Canio da por concluida la comedia. Canio llora sobre el cadáver de su esposa.

Esquema 8. Arco del personaje de Canio.

Así como no se ha seguido un realismo en la plástica ni en el trabajo temporal, la cuestión interpretativa se aleja de lo cotidiano buscando una interpretación más codificada. El prólogo resulta explicativo por parte de Tonio e ilustrativo por parte de los acróbatas, que con caretas de mano, títeres de hilo y diversas posturas corporales, van acompañando las palabras del bufón. El coro es trabajado como multitud de gente, que crean una muchedumbre, con trazos que generan aglomeraciones, sus rasgos personales e identidad parecen ser de poco relieve, dado a que con la iluminación, generalmente, desdibujan sus rasgos,



aunque forman parte de la trama. La propuesta de incluir a los acróbatas, malabaristas y cirqueros, si bien le da lucimiento a la obra, le aporta dinamismo y ayuda a reforzar escenas creando diversas atmósferas, muchas veces son introducidos en fragmentos que poca relación tienen con el texto. En el caso de los protagónicos, dado a que esta producción fue estrenada en el año 2009 para el Teatro de la Ciudad, con otro elenco –salvo la actriz que interpreta el papel de Nedda– los trazos y los movimientos se implantaron en el nuevo equipo, dando como resultado un marcaje forzado e incluso desencajado –notoriamente más afortunado en su primera temporada, aunque no es materia de estudio para este análisis. En varios fragmentos se percibe falta de acciones o tareas escénicas, por lo que se aprecian escenas estáticas o desplazamientos, a veces incluso estéticos, pero vacíos de sentido. En general se transmite poca complicidad entre los personajes: los enamorados, pese a que se colocan en escenas sexualmente explícitas, no reflejan su amor ya que casi ni se ven en escena. El momento en el que Beppe detiene a Canio para que no apuñale a Nedda, es carente de fuerza, emocional y física. Lo mismo cuando Nedda pega con el látigo a Tonio, resultando poco creíble; o el deambular de Nedda en el intermezzo, en donde no se concreta el sentido de sus movimientos, volviéndose casi decorativo. A veces la escena se vuelve ilustrativa, como en el aria de Nedda, *O che bel sole di mezz'agosto*, en el que se ilustra a la protagonista tomando el sol sin que ocurra nada de peso. Si bien existen dos tipos de interpretación en los protagónicos, uno como personaje y otro dentro de su rol en la comedia –exceptuando en Silvio que no es actor– ya la interpretación como personaje suele ser sobrecargada, exagerada y grandilocuente: las burlas de Nedda a Tonio, o los lamentos de Canio, como ejemplo de ello. Dentro del rol de cómicos, el marcaje es aún más borroso, contando con muchos movimientos vacíos de sentido –desplazamientos para un lado y para otro sin objetivo o bien cogen objetos y los mueven sin una razón– y otros alejados de la lógica de la representación –a Nedda no parece preocuparle la ira cada vez mayor de payaso aún cuando debe aparentar dentro de el espectáculo, quitando peso a la tragedia que se avecina o cuando Taddeo que según el libreto está escondido en la casa de *Pagliacci*, ya que Colombina le saca de su escondite y le obliga a confesar que era él quien se encontraba con ella, lo que se aprecia es a Taddeo entrando por la puerta de la calle, no escondido, por lo que los diálogos no quedan justificados, o la falta de reacción de Silvio una vez que han apuñalado a Nedda, que si



bien se presenta sobre el escenario, no muestra ninguna turbación al ver morir a su amante, como algunos ejemplos— aunado al reducido escenario que genera amontonamiento. A veces optan, como cómicos, por buscar la risa fácil de los aldeanos, rosando a los movimientos vulgares, sobre todo el personaje de Colombina, como parte de la brutalidad de la representación. Ciertamente los gestos pequeños, acentuados, casi a manera de mimo, diferencian con claridad su rol como comediante de su ser personaje.

Existen otros trazos escénicos que plantean con claridad, lo que en el momento busca crearse en escena: el inocente rechazo de Nedda a Canio cuando él intenta besarla, de manera que se logra ver la falta de deseo de Nedda hacia este, pero a la vez utiliza un gesto que suaviza el momento, velando a Canio la gravedad del asunto, quien en un principio parece sorprendido, pero al ser interceptado por la gente del pueblo, resta importancia al suceso. Se logra, de igual forma marcar una relación entre Beppe y Nedda, como amigo e incluso cómplice. De manera remarcada el director propone colocar la escena en la que Tonio lujuriosamente contempla a Nedda, bajo una iluminación verde y a Nedda, el objeto de su deseo, en una luz blanca, intensa, generando ya una distinción entre uno y otro. Existen momentos que crean metáforas como el aria de *Recitar! Vesti la giubba*, en donde a manera de espejo, el personaje y el títere se reconocen y comparten su suerte. De manera más realista, pero igualmente cargada de expresión, el puñal que Beppe arrebató de las manos a Canio, impidiendo que amenace a Nedda, mismo puñal que Tonio con sutileza quita a Beppe y colocándose frente a este, dando la espalda al público, aparenta ante él acatar sus ordenes, al tiempo que hace cómplice al espectador de lo que trama, moviendo el cuchillo, al ritmo de la música en su espalda, lo hace de una forma cómica y a la vez transmitiendo el desenlace de la tragedia. Todas las reacciones de Canio, abandonando su papel de Payaso son claras y dotan de sentido la escena: tira la mesa que Colombina había preparado para su amante Arlequín, arroja el pañuelo con que ella busca tranquilizarlo encaminando nuevamente la representación y, como punto culminante, se quita el sombrero brutalmente, dejando claro que la comedia para él está terminada. La serenata de Arlequín, apoyada por los acróbatas quienes sostienen lámparas chinas crean un ambiente que introduce al espectador en la representación, como otro momento afortunado. Un acierto más es la apuesta por colocar a la compañía, tras la pared posterior corrediza del carro de comedias, abierta du-



rante el apuñalamiento, mostrando los rostros trágicos de los clowns que contemplan lo acontecido en el escenario, mezclándolo con la ficción, dotando de dramatismo el momento. Finalmente, la última imagen de Canio llorando sobre el cuerpo de Nedda, que si durante su aria, *Recitar! Vesti la giubba*, se apostó por lágrimas fingidas, aquí se busca recrear su cruda suerte, cargando el momento de veracidad.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Volviendo al núcleo de convicción dramática, que propone transmitir la ópera, *Pagliacci* de manera metafórica, en el que se busca impactar y provocar sensaciones en los espectadores a través de una expresión sensorial que transmita los mundos interiores de los personajes, en donde la ficción y la realidad se mezclan, vemos que existe una correspondencia entre el trabajo del tiempo, el uso del espacio y el proyecto visual, así como la propuesta de personajes e interpretación, aunque no de manera plena e integral, optando por la armonía de estos elementos en la representación. De esta forma se ve reflejado en escena un tiempo que mezcla la realidad con la ficción, un espacio que transita entre uno y otro, así como un marcaje actoral igualmente encaminado a crear situaciones metafóricas: En el prólogo, se mezcla el tiempo escénico con el ficcional, escénicamente los telones traslúcidos ya denotan que se trata de teatro dentro del teatro y el marcaje actoral sitúa a Tonio dirigiéndose al público de Bellas Artes atestiguando la veracidad de la escena mientras se ven a los acróbatas y malabaristas ilustrando con títeres y caretas la ficción. En el coro, *Verso la chiesa; Don, din, don*, el tiempo fabular parece detenerse, para introducir un tiempo metafórico. El espacio también transporta a un lugar fuera de la plaza del pueblo, remarcando la ensoñación con la iluminación y la utilería que los acróbatas manejan fuera de toda lógica real, aunado a un desfile del coro, casi en penumbras. En el aria, *Recitar! Vesti la giubba*, el tiempo parece volver a remitir al teatro dentro del teatro, uniendo al personaje con el títere, en un espacio que remarca a uno y otro, para, finalmente, confrontarlos cara a cara en su dolor, contando con una sobreactuación por parte de Canio, de manera que la ficción y la realidad quedan fusionadas e irreconocibles. Lejos de una lógica temporal, espacial o interpretativa, la obra entreteje momentos fabulares y metafóricos, a veces distinguidos y otros completamente fundidos.

En cuestión del espacio escénico se llegan así mismo a yuxtaponer escenas simultáneamente, gracias a los telones traslúcidos, al teatrino o a la ilumina-



ción, con el fin de impactar, más que de seguir una coherencia escénica. Las texturas, naturales modificadas ayudan a crear extrañeza y resaltar la expresividad, a veces, incluso, mediante choques visuales, lejos de la búsqueda de lo estéticamente bello. La iluminación, como se ha remarcado, es completamente expresiva, enfatizando las atmósferas buscadas. El vestuario de los protagonistas ya coloca a cada personaje en su rol, incluso, como comediantes a través de la ironía, por lo que el uso de una estrategia estético estilística narrativa expresionista parece la más acertada para esta propuesta.

Aunque la interpretación es el punto conflictivo de la puesta en escena, se busca un trazo que corresponda con el núcleo de convicción dramática, alejando toda lógica fabular, procurando colocar escenas expresivas que remarquen el interior o el punto de vista del personaje desde una manera sensorial, en donde no se sabe bien qué es lo real y que es lo ficcional.

El elíxir de amor

Ópera de Gaetano Donizetti, con libreto de Felice Romani

Estreno: Milán, Teatro della Canobbiana, 1832

Estreno en México: Teatro Principal, 1842

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1944

Montaje analizado: Febrero, 2015

Temática y lectura contemporánea

Una de las composiciones más importantes de Donizetti es *El elíxir de amor*, *melodramma giocoso* en dos actos —próxima a la ópera bufa (Rémy, 2006, p.213)— aunque la temática no es original sino se basa en el libreto, *Le philtre*, de Eugène Scribe, le conduce a su primer gran éxito con sus cuatro protagonistas: Dulcamara, el médico charlatán, que pertenece a la categoría cómica; Belcore, una sátira elegante y sofisticada del sargento conquistador y, como estereotipo de los enamorados, Adina y Nemorino. La peripecia remarca los efectos de un falso elíxir de amor, que es, en realidad, vino de burdeos. Nemorino, pobre analfabeta, lo compra para conquistar a la mujer de sus sueños, Adina, joven adinerada, pretendida por el sargento Belcore. Nemorino, embriagado parece otro, indiferente a Adina, quien, para darle celos, acepta casarse con Belcore, pero su falta de amor por este y el reconocimiento de amar verdaderamente a Nemorino, le llevan a buscarle. El pueblo les descubre juntos por lo que Dulcamara, aprovechando la fortuna, presume de los efectos de su elíxir de amor.



La propuesta de Piña se remonta al 2004, aunque la escenografía utilizada es una adaptación de la producción de 1944 presentada en este mismo recinto. El director, en una entrevista aseveró que *El elíxir de amor* se trata de uno de los mejores títulos para adentrarse en el mundo de la ópera, especialmente si se cuenta con un elenco joven y bien preparado, de esta manera, apuesta por privilegiar la acción y la actuación, así como por la diversidad de espacios, evitando, a toda costa, que el público se aburra (Piñón, 2015). La decisión de retomar este proyecto en el 2015, es para integrar un elenco conformado, en su mayoría, por los becarios del Estudio de Ópera como lo aseguró el director artístico de la OBA (Magun, 2015).

La puesta en escena pretende, por lo tanto, mantener el interés y el divertimento de los espectadores del Palacio de Bellas Artes, mediante las acciones y la interpretación del elenco, así como la generación de atmósferas y la búsqueda del atractivo visual en los ambientes creados. Es, por lo tanto, una propuesta cuyo objetivo de escenificación está vinculado al divertimento, sin núcleo de convicción dramática, ya que se ciña a narrar la peripecia y seducir los sentidos, lejos de señalar algún aspecto de la ópera o buscar alguna pretensión política o filosófica.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

El programa de mano ubica esta puesta en escena en un pueblo de la Toscana a inicios del siglo XIX. La obra transcurre en una jornada, comenzando con el mediodía, a la hora del descanso de los segadores cuando el sol está más ardiente y concluye por la noche, con el resplandor de la luna, tiempo suficiente para que cambie el destino de todos sus protagonistas.

La ópera de Donizetti consta de dos actos, en el cambio de uno a otro el director propone un oscuro total acompañado de la caída del telón, seguido por un intermedio, generando una pausa en la ficción fabular, para después señalar un salto en el tiempo. Ambas partes constan de dos cuadros y diez escenas; según el libreto, entre las escenas tres y cuatro se encuentra el cambio de cuadro, que indica una variación de tiempo y lugar, sin embargo, la propuesta de Piña opta por colocar otras transiciones en el espacio, denotando también el avance del tiempo. Para el primer cambio de espacio se genera una confusión espacial y temporal, puesto que del sol radiante de medio día que se ve en las primeras escenas, pasa a un telón cargado de nubes grises, dando la impresión de anochecerse, para señalar, posteriormente, la plaza del pue-



blo, regresando a la plenitud del día. De igual forma coloca en la última escena del primer acto, como una mera licencia, otro cambio en la escenografía, sin que se señale un salto de tiempo o cambio de espacio, sino que parece un asunto puramente ornamental. En el segundo acto, de manera similar, pasa de la boda en casa de Adina a un telón de descampado en el que a lo lejos se vislumbra un castillo, se señala un lugar muy diferente a la escena anterior, generando una confusión al tener un tiempo lineal y un salto de lugar tan drástico. Nuevas dudas se crean cuando vuelve a generar el siguiente cambio de espacio a mitad del dueto entre Belcore y Nemorino, en la tercera escena, regresando a la plaza del pueblo que poco tiene que ver con el telón del descampado sin proponer un salto en el tiempo sino denotando continuidad. Una vez más, recurre a la mitad de la escena séptima, al telón del primer término para marcar otro cambio de espacio, remite al espectador al mismo descampado aunque esta vez la iluminación marca claramente el día, sin que la acción se interrumpa, provocando desconcierto. Al paso de la escena ocho, logra percibirse un salto del tiempo mostrado con el cambio de escenografía —esta vez se propone claramente la noche con la luna que va apareciendo poco a poco— y con la muda del vestuario de los personajes —Nemorino porta el uniforme de soldado y Adina ya no lleva el traje de novia. Dado a los continuos cambios de espacio e iluminación, la propuesta espacio-temporal resulta poco lógica en su secuencia, pese a ello, existe una línea continua del avance del tiempo generado por los sucesos, rompiendo el mundo ordinario de los personajes con la llegada de Dulcamara, que de manera fascinante aparece en un globo aerostático, cerrando la obra con la partida de este, elevándose nuevamente hacia el cielo. Se muestra en la fig. 15, en la página siguiente, una imagen visual que detalla lo anteriormente expresado.

Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de *El elixir de amor*, en esta propuesta escénica el tiempo parece siempre avanzar, contando con un ritmo ágil, ejemplo de ello es el aria y cabaletta de Dulcamara, *Udite, udite... Così chiaro è come il sole*, en el que el médico charlatán ofrece sus productos falsos; el dueto de Nemorino y Dulcamara, *Voglio dire... Obbligato, ah!*, cuando Nemorino se deja embaucar por Dulcamara, comprando un elixir que enamora a Adina; y todo el *finale* del primer acto, *Adina, credimi... Stretta: Fra Lieti contenti*, contando con una escena llena de movimientos, bailes y festejos ante el anuncio de la boda de Adina; y en el segundo acto la

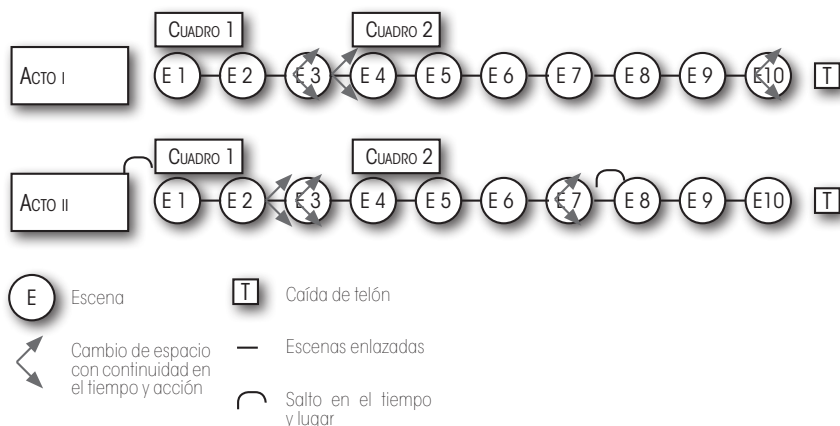


Figura 15: El trabajo del tiempo en *El élixir de amor*. Esquema propio para esta tesis.

Barcarola, *Io son ricco, tu sei bella*, con una escena teatralizada y divertida; el recitativo y dueto de Belcore y Nemorino, *Venti scudi!... Ai perigli della guerra... Qua la mano*, en el que Nemorino se alista en el ejército; el coro de mujeres encabezado por Giannetta comentando la herencia que acaba de recibir Nemorino, *Saria possibile?*; el jocoso cuarteto y coro, *Dell'elisir mirabile... Io già m'immagino*, un vez que Nemorino se ha hecho popular entre todas las mujeres y el *finale* del segundo acto, *Ei corregge ogni difetto*, cuando Duclamara parte con éxito tras los efectos de su elixir de amor. Existen, por otra parte, momentos de reflexión en el que la acción avanza, aunque se cuenta con un ritmo más pausado marcado por los mismos sucesos: el dueto entre Adina y Nemorino, *Bella richiesta!... Per guarir di tal pazzia*, en el que Adina rechaza el amor de Nemorino; el aria de Nemorino, *Una furtiva lagrima*, reflexionando en el amor que ya logra percibir de su amada y el aria de Adina, *Prendi: per me sei libero... Il mio rigor dimentica*, cuando Adina pide a Nemorino se quede en el pueblo. Como un tiempo yuxtapuesto, el terceto entre Nemorino, Adina y Belcore, *Più tempo, o Dio*, contemplando al mismo tiempo a Belcore que presiona a Adina para casarse con él, Adina fastidiada por la presunción del sargento, Nemorino lamentándose de no tener el valor de declararse a Adina y el pueblo con Giannetta, comentando lo ridículo que sería elegir a Nemorino y no a Belcore; así como el dueto de Adina y Dulcamara, *Quanto amore!... Una tenera occhiatina*, en el que Adina toma conciencia del amor de Nemorino mientras



Dulcamara parece fascinado por los efectos de su elíxir. Finalmente como fragmentos en los que se generan breves pausas temporales para remarcar el interior de los personajes son: el coro y cavatina de Nemoriono, *Bel conforto al mietitore... Quanto è bella*, congelándose por momentos todo el pueblo, menos Adina y Nemorino, y al inicio del segundo acto, durante la orquestación que antecede al coro, *Cantiamo facciam brindisi*, en el que parece que Nemorino observa a todos congelados, a manera de foto, disfrutando de la fiesta. El ritmo propuesto en cada fragmento musical consigue señalarse con las acciones, logrando armonía entre el tempo musical y el ritmo visual, por momentos, incluso, remarcando la melodía con movimientos, bailes y coreografías, haciendo coincidir ambos aspectos.

Espacio escénico

El programa de mano ubica la peripecia en un pueblo de la Toscana a inicios del siglo XIX. El libreto marca tres espacios concretos. En el primer acto, una granja, en la que se muestra el mundo ordinario de los aldeanos –el descanso de los segadores y la llegada del ejército– el segundo cuadro se desarrolla en la plaza del pueblo –donde arriba Dulcamara, que con sus productos falsos cambiará la suerte de los personajes. Para el segundo acto se comienza en el interior de la casa de Adina –con la celebración de la boda– y, finalmente, se vuelve a la plaza del pueblo –en donde ocurre el gracioso desenlace seguido por la partida de Dulcamara.

Como se ha mencionado previamente, Piña propone otros espacios para el desarrollo de su propuesta, comenzando y terminando con un telón propio de la obra, como puede apreciarse en las imágenes posteriores. Si bien se abstiene de escenificar la obertura, coloca, al finalizar este fragmento musical, atrás de una gasa negra, la figura de una gran botella azul con el título de la obra sobre un listón amarillo, movida al ritmo de la música por un actor que la maneja. Toda la propuesta escenográfica se trata de una adaptación de *El elíxir de amor* presentada en los años cuarenta en este mismo recinto cuya base son telones pintados, rompimientos, el uso del panorama y un suelo en tono arena claro. La primera escenografía cuenta con rompimientos de árboles y al fondo el panorama, con un sol naranja marcando la hora del día. Se muestra un ambiente granjero –dado por los utensilios de trabajo de los segadores, quienes disfrutaban de unos minutos de descanso– y a la vez europeo –por los vestuarios estilo tirolés, por cierto, mismos que fueron usados en *La hija del*



regimiento— y una atmósfera de dicha en la primera escena, cuando los aldeanos escuchan las entretenidas historias que Adina les lee y de euforia ante la llegada de los soldados. Para el cambio de lugar se propone un telón que baja en el primer término, marca una atmósfera de soledad acompañando a los sentimientos de Nemorino, con un cielo cargado de nubes negras creando la impresión de anochecerse. De manera simbólica, Nemorino dibuja un corazón sobre la arena, al instante se coloca una tenue luz roja delimitando el dibujo, para que, segundos más tarde, Adina, pateee su corazón desvaneciendo la luz. Para el tercer cambio de lugar se levanta el telón del primer término abriendo el espacio, regresando a un diseño de ambiente. A los laterales se encuentran rompimientos con fachadas de casas, en el tercer término otro telón en el que se dibuja el pueblo, detrás del campanario un listón marcando el nombre del lugar, la villa. No se busca crear una imagen que se asemeje a la realidad, sino, se contenta con manifestar su artificialidad, la iluminación, por su parte, vuelve a denotar la luz del día. Como elementos a destacar, se encuentra el globo aerostático por el que descende Dulcamara, rodeado de nubes falsas, dando la impresión de ilustraciones de cuentos infantiles y el carrito con las pócimas que vende el médico charlatán, mezclando botellas reales y botellas dibujadas en sus estanterías. Se crea un ambiente pueblerino y a la vez de cuento y una atmósfera de curiosidad. Para finalizar el primer acto, se propone a la mitad de la última escena, la retirada del telón y los rompimientos, dejando el panorama en azul, con un par de escaleras que se juntan en el centro colocando la sombra de dos enamorados en lo alto de estas, dándose un beso, aunque la acción no ha sido interrumpida ni ha habido salto del tiempo, por lo que parece una propuesta puramente estética que busca remarcar una atmósfera de enamoramiento. Dado que casi no se proponen elementos escenográficos tridimensionales, sino que la propuesta está basada en telones, se utiliza una textura visual decorativa. En la imagen 19 se muestran las imágenes correspondientes al primer acto.

El segundo acto comienza en un patio interior donde la boda está dispuesta. La base de la escenografía vuelve a marcarse con el panorama, y rompimientos a los lados de paredes antiguas, a la izquierda del tercer término la sombra de un árbol de la que pende un listón con el título del lugar, la venta. En la parte superior focos de colores —elementos anacrónicos a la época marcada por el programa de mano. Al centro, la mesa de los



novios dispuesta con manjares. Gracias a detalles en el vestuario –coronas de flores para las mujeres y el vestido de novia de Adina– así como por la disposición del lugar, se crea una ambiente de festejo y una atmósfera de aparente felicidad, puesto que en todo momento la protagonista busca salir del compromiso. Ese mismo lugar, habitado por Nemorino, transforma la atmósfera en tristeza y turbación, denotado por el cambio de iluminación que de una luz abierta, dura y cálida pasa a una luz suave, fría y cerrada. Por primera vez se aplica una textura natural asequible, con el uso de algunos elementos tridimensionales: madera de las sillas, la mesa y la comida del festejo, justificados con el uso que se les da en escena. Para el siguiente espacio se opta por otro telón en el primer término que marca el dibujo de

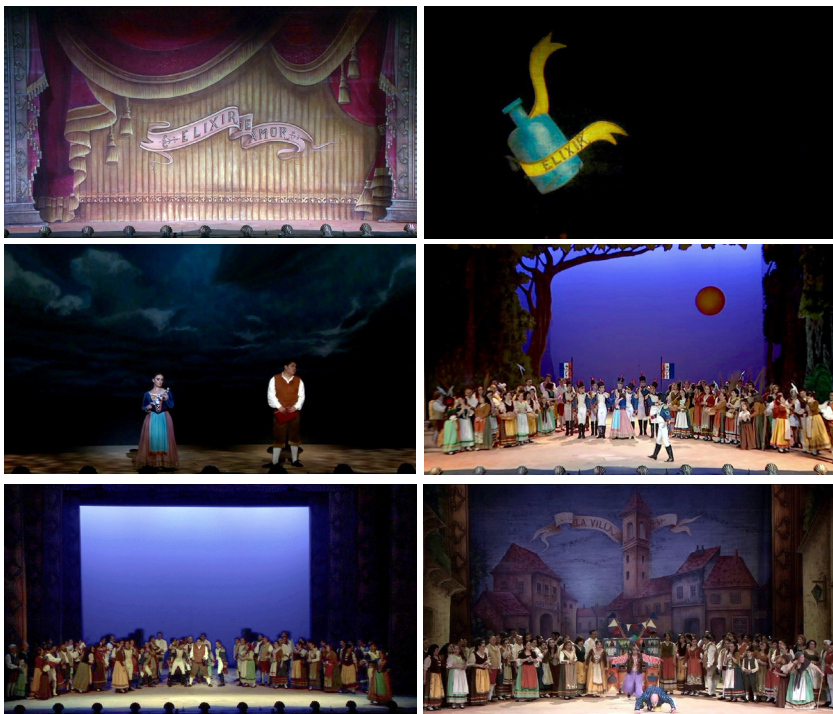


Imagen 19. Escenografía de *El elixir de amor*, acto I. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



un descampado, escrito en un listón el nombre del lugar, la campiña. La iluminación remarca la noche y, evidenciando la representación, se usan cañones de seguimiento para los personajes. El ambiente es rural y la atmósfera de soledad. A mitad de la escena el telón del primer término se levanta abriendo el espacio, dando paso de nuevo al telón de la villa, en el tercer término, en esta ocasión no se colocan los rompimientos de las fachadas de las casas, sino otros rompimientos que artificialmente marcan columnas altas. Se vuelve a un ambiente soldadesco y, posteriormente, pueblerino; aunado a una atmósfera de gozo, ante la incorporación de Nemorino al ejército y de curiosidad cuando ese espacio es habitado por las chicas del pueblo, enloqueciendo por la herencia que Nemorino acaba de recibir, así mismo se regresa a la textura visual decorativa con elementos puramente bidimensionales. Ante la sorpresa, de Adina, encontrando a Nemorino rodeado de mujeres, se lamenta y el espacio se transforma acompañando sus sentimientos, regresando al telón del primer término que señala la campiña, telón que vuelve a marcar un ambiente rural y solitario, aunque la iluminación no es tan oscura como en la ocasión pasada, sino propone colores cálidos. La atmósfera aunque es de soledad, también es de amor y ternura. Finalmente se propone un salto de tiempo y lugar, remitiendo al espectador a un patio trasero, al fondo, el panorama en azul en cuyo centro se coloca otro listón, esta vez con el título de la ópera y, ligeramente a la derecha, una luna en dimensiones agigantadas que poco a poco se va vislumbrando; a los laterales rompimientos en forma de pilares altos y en el tercer término una pared posterior que denota la entrada del espacio; al centro, en segundo término, como un elemento alejado de toda la propuesta hasta ahora presentada, unas escaleras de madera que no conducen a ningún lugar, sino que terminan en el aire, volviendo a una textura táctil natural asequible. Se refleja un ambiente íntimo y nocturno gracias a la iluminación cerrada y en colores fríos y cambia a un ambiente público y pueblerino, mostrado tanto por una luz abierta como por la entrada de los soldados y del pueblo. La atmósfera en ambos casos también varía, al inicio es de amor entre los dos protagonistas y al final de júbilo. En la ilustración 20 se muestran las imágenes correspondientes al acto segundo.



Los cambios escenográficos propuestos son generalmente a vista del espectador, sin detener la acción, efectuados por la maquinaria teatral, en varias ocasiones a mitad de una escena haciendo evidente el cambio, salvo en el intermedio entre el primer y segundo acto o los momentos en los que se tiene un telón en primer término, realizando los cambios escenográficos fuera de vista. Los lugares marcados son exteriores y denotan la artificialidad de la escena, alejados de toda intención realista. Se trata de una escenografía de cambio total, basada principalmente en elementos bidimensionales —el panorama, telones pintados y rompimientos— y un espacio consecutivo, que marca la secuencia de la obra. El escenario, cuando es utilizado en toda su amplitud, bien apoyados con el panorama o con los telones del tercer término, se presenta como un diseño escenográfico de ambiente, señalando el lugar y época de la acción; sin embargo,



Imagen 20. Escenografía de *El elixir de amor*, acto II. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



cuando se reduce el escenario, con los telones del primer término, el espacio se vuelve de personaje, como un reflejo del estado interior de quienes lo habitan en el que la iluminación deja de buscar una lógica temporal y pasa remarcar la oscuridad de la soledad o la luz de la esperanza que hay en los personajes. En toda la obra se recurren a las mismas armonías de color basadas en la segunda regla, con el uso de tonos adyacentes en la rueda de color –bien en naranjas y amarillos, o bien en azules y violetas– y la tercera regla, combinando colores complementarios –azules y naranjas, privilegiando a uno u otro según la escena.

La utilería también transita entre elementos que buscan señalar un diseño artificial, un diseño realista, o una combinación de ambos, por ejemplo, el carrito de las pócimas de Dulcamara que denota un juego entre elementos bidimensionales –con botellas pintadas– y tridimensionales –con botellas reales. Como elementos lúdicos, el libro de Adina en tercera dimensión y la varita de Dulcamara, ya que buscan resaltar el artificio; y los que cuentan con un diseño realista son: la botella del elixir, en el que claramente proponen una botella de vino; el girasol que Gianetta deshoja, mientras espera la llegada de un marido; las herramientas de segadores y campesinas, remarcando su profesión, lo mismo que las espadas del ejército; y como elementos que caracterizan a los personajes, la flor de plástico que Belcore regala a Adina, recalcando su carácter miserable; o la inscripción en el ejército, en el que se entiende que Nemorino firma sin leer porque es analfabeta.

La escenografía y el vestuario son atribuidos directamente al INBA al ser reutilizada de otras producciones. Los aldeanos y los soldados utilizan el vestuario que fue presentado en *La hija del regimiento*; los primeros, en estilo tírolés, portando las mujeres un Dirndl en tonos amarillos, naranjas, marrones y verdes, añadiendo coronas de flores en la escena de la boda y cofias blancas durante la escena de persecución a Nemorino; y los hombres con un lederhosen, en colores naranjas, marrones, blancos y rojos. Los soldados, por su parte, gracias a la combinación de colores, azul, blanco y rojo, y a los sombreros altos con plumas, remarcen su pertenencia al ejército francés. Aunque el vestuario marca un corte realista, los tonos empleados los sacan de su cotidianidad y los introducen en lo fabular. Los protagonistas utilizan vestuarios con colores que los caracterizan, como se muestra en la tabla 23.

Una vez presentado el análisis de las cuestiones formales, basados en Martínez (2017), se puede concluir que en esta producción, César Piña propone una



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Adina</i>	Dirid Azul y rosa palo/ al cambio vestido blanco	Azul de lo lejano e infinito, el color de lo frío (p. 27) y del anhelo (p. 46) aunado a lo dulce, delicado y femenino del rosa (pp. 214- 215). Vestido blanco de boda (p. 173).
<i>Giannetta</i>	Dirid amarillo y marrón	El marrón de lo corriente, de lo pobre (pp. 258- 259) aunado al amarillo de la diversión (p. 85), persigue a los hombres y se queda con Belcore, según la propuesta de Piña.
<i>Nemorino</i>	Pantalones cortos y chaleco marrón, camisa blanca/ al cambio traje militar en azul, blanco y rojo.	El color de lo feo y antipático y del enamoramiento secreto (pp. 256-260), características propias de Nemorino. Después se marca su pertenencia al ejército francés.
<i>Belcore</i>	Traje militar azul, blanco y rojo	Hace referencia a su profesión y por los colores al ejército francés.
<i>Dulcamara</i>	Pantalón amarillo, Chaqué de rayas en dos tonos de azules, fajín marrón	La combinación de azul y marrón muestra un fuerte contraste simbólico: de lo espiritual y terrenal, lo noble e innoble, lo ideal y real (p. 37). El amarillo como color contradictorio, resalta el optimismo y la mentira (p. 85), características que pueden ser atribuidas al médico charlatán.

Tabla 23. Los colores en el vestuario de *El élixir de amor*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

estética estilística teatral esteticista, es decir, la escena se vuelve un espacio lúdico que no esconde el artificio ni pretende imitar una realidad, sino por el contrario, busca evidenciar la ficcionalidad, creando la conciencia de estar asistiendo a una representación, aunado a la búsqueda del embellecimiento y la escena magnificada. Así mismo transita entre un diseño escenográfico de ambiente, sobre todo en los espacios amplios, marcando el lugar de la acción, y de personaje, con los telones en primer término, denotando el ánimo de los protagonistas, con lo que no se busca una lógica espacial ni temporal entre unos lugares y otros. La contradicción entre las texturas empleadas queda justificada en el uso que se les da a los elementos tridimensionales en las acciones propuestas.

Personajes e interpretación

Adina, la protagonista según esta propuesta, es la heroína de la historia, siguiendo el modelo de Vogler (2002), muestra algunas facetas oscuras y sombrías encabezadas por su ego; es el personaje que más cambios internos sufre dentro de la obra: del desprecio y la presunción, a la venganza, pasando por el remordimiento, llegando a la aceptación de sus sentimientos y concluyendo con la declaración de los mismos a Nemorino. Su interpretación busca lo



orgánico, lúdico, evidencia la presencia del público haciéndoles sus cómplices, juega con momentos melancólicos y de reflexión y con situaciones más jocosas, llenas de picardía. Este personaje muestra un importante arco a lo largo de la peripecia como se refleja en el esquema 9:

Acto I	Acto II
<p>Adina lee la historia de cómo Tristán enamora a Isolde con un elixir.</p> <p>Adina advierte los suspiros que Nemorino hace hacia ella.</p> <p>Llega el ejército de Belcore y el sargento pide matrimonio a Adina.</p> <p>Nemorino confiesa su amor a Adina, pero esta lo rechaza.</p> <p>Al cabo de un rato Adina se sorprende al ver a Nemorino alegre.</p> <p>Adina se irrita al ver que Nemorino es indiferente con ella.</p> <p>Adina busca dar celos a Nemorino con Belcore.</p> <p>Adina acepta casarse con Belcore en seis días.</p> <p>Ante la insistencia de Belcore y desprecio de Nemorino, acepta casarse ese mismo día.</p> <p>Adina se conmueve ante las súplicas de Nemorino, pero finge indiferencia.</p> <p>Adina protege a Nemorino de las amenazas de Belcore.</p> <p>Adina invita a todo el pueblo a su boda con el sargento.</p>	<p>Adina no parece disfrutar de su boda si no está Nemorino.</p> <p>Ante la llegada del notario, Adina se escabulle para no firmar.</p> <p>Adina pide a Belcore posponer la firma para la noche.</p> <p>Adina encuentra a Nemorino rodeado de mujeres y se lamenta.</p> <p>Dulcamara le confiesa a Adina que le ha vendido un elixir de amor a Nemorino.</p> <p>Adina se propone recuperar el amor de Nemorino.</p> <p>Adina lleva a Nemorino el contrato que firmó con el ejército.</p> <p>Adina declara su amor a Nemorino.</p> <p>Belcore sustituye pronto a Adina con Giannetta.</p> <p>Dulcamara vende su elixir gracias a la historia de Adina y Nemorino.</p>

Esquema 9. Arco del personaje de Adina.

Dulcamara es el mentor chamán y cómico, por el que gracias a sus embustes no solo Nemorino consigue a Adina, sino Adina a Nemorino. Su interpretación está cargada de comicidad, —huyendo de la vulgaridad o el estereotipo— llena de acciones que acompañan su palabra, cargado de ritmo, gestos y mímica.

La figura cambiante está representado por Belcore, el *homme fatale*, que deslumbra a las aldeanas y confunde a la protagonista. Algunos movimientos son acentuados rítmicamente, mostrando el lado ridículo del hombre conquistador y gallardo, incluso con imágenes que remiten al gavilán caminando hacia su hembra y otras veces ridiculizándolo con movimientos cómicos al usar la espada. Con el paso de la obra, sus movimientos se vuelven más cotidianos. Al igual que los anteriores, evidencia la presencia del espectador, dirigiéndose en varias ocasiones hacia ellos.



Como aliada de la protagonista está su amiga Giannetta, sin deja de estar en el corte cómico, atenta a coquetear con los hombres que Adina va desprestigiando. Presenta una interpretación estereotipada pero divertida y coherente.

Finalmente, como el amante en constante cambio, Nemorino, que una vez tomado el elixir muestra un lado desconocido hasta entonces para Adina. La elección por él se vuelve una “elección romántica” (Vogler 2002). El carácter de este personaje según la propuesta escénica es aniñado, tierno y obstinado, cuenta con una mímica que refleja su interior, aunque en ciertos momentos opta por desplazamientos sin sentido.

Se propone como ayudante de Dulcamara, a un sultán, resaltando lo exótico del personaje, después, el mismo actor fungirá como el notario, denotando la relación entre el embuste de las pócimas falsas y el matrimonio arreglado, en ambos casos se trata de un personaje mudo. Para los soldados se destaca la participación de bailarines que logran colocar ritmo en las escenas, incluso, introduciendo fragmentos bailados al final del primer acto y al principio del segundo. El coro de mujeres que forman parte de la trama, también resalta, con movimientos coreografiados y estilizados, buscando el entretenimiento en la escena de *Saria possibile?*, cada una expresando un carácter propio, con gestos cargados de expresividad, como la viejecita que busca enterarse de todo, utilizando un gran auricular que no tiene reparo en sacar. Se recurre constantemente a movimientos coreografiados, acompañando la melodía musical, alejándose de la lógica de las acciones, optando por lo lúdico y teatral, reflejando de manera especial en la coreografía de la Barcarola, *Io son ricco, tu sei bella*.

Como mérito a destacar, los cantantes tienen una escucha activa, se ven, se responden, volviéndose cómplices unos de otros, y como breves tropiezos, los constantes semicírculos utilizados para el coro, entradas injustificadas de cantantes, solo porque les toca cantar y la confusión generada cuando uno de los soldados toca la trompeta en el escenario, trompeta que anuncia la llegada de Dulcamara, por lo que, era una acción que más que a uno de los soldados correspondía al ayudante del médico charlatán, situación que se complica cuando el director, intentando justificarse, introduce a los soldados con movimientos estilizados denotando la búsqueda de alguien, sin que nada pase, para hacerles salir casi instantáneamente del escenario al tiempo que el coro entra preguntándose por el sonido de la trompeta. Fuera de eso, los trazos resultan coherentes dentro de la convención lúdica propuesta.



Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Como se ha mencionado al inicio de este análisis, la propuesta del núcleo de convicción dramática en esta puesta en escena pretende mantener el interés y el divertimento de los espectadores del Palacio de Bellas Artes, mediante la interpretación del elenco, las atmósferas y los diferentes ambientes. El director busca una propuesta divertida, rítmica, jocosa y aprovecha cada palabra para generar un gesto o una acción que capte la mirada del espectador, contando con un marcaje dinámico y con una propuesta escenográfica en constante cambio. Sin embargo esos saltos de lugar y de iluminación no son siempre comprensibles y por momentos generan confusión, pasando repetidamente de la luz a la oscuridad en lugares abiertos, aunque se inicia, con claridad, con el sol de medio día y se concluya con la salida de la luna. La época si bien llega a concretarse, colocan algunos elementos anacrónicos a la propuesta. Finalmente, el avance en los números musicales, gracias a la propuesta dinámica, presenta un constante avance temporal, buscando mantener la atención del espectador.

En la parte escenográfica, no toda la plástica sigue un mismo estilo, en la mayoría de las escenas se apuesta por el uso de telones pintados, rompimientos y el panorama, sin casi utilizar elementos de volumen, optando por texturas visuales decorativas, sin embargo a veces renuncia a su apuesta inicial y cambia colocando texturas táctiles naturales asequibles con elementos escenográficos en tercera dimensión, aunque siempre argumentados por su uso, de manera que se crea una contradicción coherente –justificado dentro de lo teatral, que permite más licencias escénicas al poder evidenciar la ficcionalidad. Se opta siempre por una escena embellecida y teatralizada, optando por lo esteticista con el fin de atrapar la atención visual del espectador.

En la parte interpretativa, se busca resaltar la farsa con los actores, interpellando directamente al espectador, haciéndoles sus cómplice. Las acciones propuestas van de acuerdo a la lógica de la ficción –salvo breves excepciones anteriormente mencionadas– se crea compañerismo en escena, con un grupo integrado, logrando complicidad en cada suceso. Logran definirse el carácter de cada personaje, no solo de los protagónicos, sin del coro, aprovechando cada situación para buscar la comicidad, ya que como se ha hecho hincapié, es una producción que busca por encima de todo el divertimento, cuestión que se advertía en el objetivo de la escenificación, sin que se llegue a trazar una



lectura personal de mayor profundidad que pueda ser definida como núcleo de convicción dramática.

4.3 SERGIO VELA

La mujer sin sombra

Ópera de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal

Estreno: Viena, Staatsoper, 1919

Estreno en México: Palacio de Bellas Artes, 2012

Montaje analizado: Mayo, 2012

Temática y lectura contemporánea

La peripecia de la ópera *Die Frau ohne Schatten* o, *La mujer sin sombra*, aborda la historia de la hija del rey de Keikobad, perteneciente al mundo de los espíritus. Enamorada de un humano debe buscar una sombra, solo así podrá darle descendencia y permanecer con él; para ello viaja al mundo de los humanos en busca de una. La mujer de Barak, el tientorero, está dispuesta a cederle la suya a cambio de una serie de obsequios, sin embargo la hija de Keikobad testifica como se van desmoronando la pareja hasta que se los traga la Tierra. Llegando el tiempo de comparecer ante su padre debe elegir entre coger la sombra y salvar a su marido de petrificarse o dejar la sombra y permitir el rencuentro de los humanos. Ella elige lo segundo, por su generosidad, la salvación llega todos junto con las anheladas sombras, ellos celebran, mientras los niños no nacidos se regocijan con sus padres.

Como se ha mostrado, el argumento de la ópera es complejo y lleno de simbolismos, aunado a ello, las exigencias vocales y los retos escénicos impiden que esta composición de Strauss, de más de cuatro horas, sea recurrente en las casas de ópera, tan es así que su estreno en México pertenece a esta misma producción del año 2012, estando al frente de la dirección escénica Sergio Vela, quien lo consideró un verdadero reto escénico.

Intentando ser fiel al libreto, Vela busca “desnudarlo y contribuir a que haya un discurso perfectamente comprensible” (Piñón, 2012, 27 de abril). Por consiguiente, el objetivo de esta puesta en escena tiene la intención de clari-



ficar la complejidad de la peripecia de la ópera *Die Frau ohne Schatten*, a través de diversos recursos escénicos que descubran la riqueza simbólica contenida en la historia, cautivando al público de Bellas Artes que por primera vez la recibe en México. Al centrarse en la peripecia más que en la transmisión de un discurso político o filosófico, no se hablará de núcleo de convicción dramática sino, como se ha mencionado, de objetivo de la escenificación.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

La peripecia de la ópera es ilocalizable en el tiempo real histórico, por lo tanto presenta una distancia infinita, de ucronía y de parábola. Pese a ello, los sucesos acontecidos muestran un orden cronológico, a veces, mostrando alternadamente los sucesos acontecidos entre unos personajes y otros. El tiempo es medido con lunas, han pasado doce, desde que la emperatriz vive con su marido sin dar descendencia, le quedan tres días para conseguir una sombra o de lo contrario el emperador se convertirá en piedra. El desarrollo de la ópera transcurrirá a lo largo de ese tiempo, por lo que la emperatriz, acompañada de la nodriza, deberá bajar al mundo de los humanos, mientras que el emperador, durante el lapso de tres días, igualmente, se ausentará en búsqueda del halcón rojo que ofendió, cegado por la visión de su amada.

La ópera, que consta de tres actos, va dictando los sucesos en un orden secuencial, transitando entre el mundo de los espíritus, el mundo de los humanos y un mundo intermedio. Cada escena marca el cambio de lugar entre un espacio y otro, por lo que el compositor ayuda a estas transiciones mediante interludios musicales que permiten transportar de tiempo y lugar al espectador; de igual forma existe una continuidad musical en el desarrollo de cada acto acompañado por la propuesta visual. Además de los cambios locativos propuestos por la partitura, la propuesta de Vela muestra un espacio en continuo movimiento dentro de las escenas sin que exista un salto temporal. Por otra parte, para los cambios de acto se hacen pausas, lo que implica una interrupción en la fábula, marcando, a su vez, un salto temporal.

Como una licencia que el director se toma, introduce una narración al inicio de cada acto con el fin de ofrecer una síntesis de lo que se verá seguidamente, si bien el narrador está caracterizado desde la misma ucronía que el resto de los personajes, una bailarina de danza Odissi hace una interpretación del relato, simultánea al narrador, marcando un personaje con una referencia claramente establecida en la India. Es quien puede, simbólicamente, en la



propuesta de Vela, traducir la historia a los humanos puesto que el resto de los personajes se mueven en una atmósfera imaginaria, irreconocible para el espectador del Palacio de Bellas Artes. A continuación se muestra un esquema de lo anteriormente expuesto.

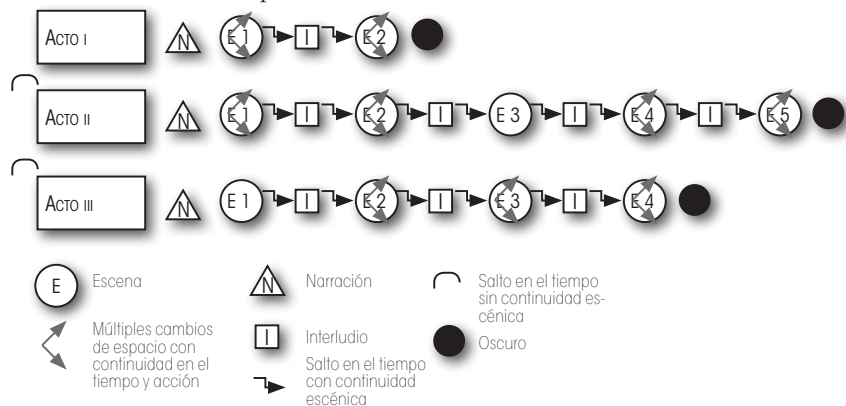


Figura 16. El trabajo del tiempo en *La mujer sin sombra*. Esquema propio realizado para esta tesis

Las escenas musicales más importantes que hay en el primer acto son: *Amme! Wachst du?*, en el que el emperador confía a la nodriza que estará fuera en busca del halcón rojo; *Amme, um alles, wo find' ich den Schatten?*, cuando la emperatriz pide a la nodriza le ayude a conseguir una sombra; *Dritthalb Jahr bin ich dein Weib*, en el que la mujer de Barak le reprocha la infecundidad en sus años de casados; y *Mutter, Mutter, lass uns nach Hause*, cuando voces de niños que salen del fuego atormentan a la mujer. Para el segundo acto los números musicales destacados son: *Falke, Falke, du wiedergefundener...*, en el que el halcón muestra a su amo que la emperatriz no se encuentra descansando en el lugar convenido; y *Barak, ich habe es nicht getan*, escena que señala a la mujer del tintorero pidiendo piedad a su marido. Finalmente, se destacan, para el tercer acto: *Schweigt doch*, la escena de las bóvedas subterráneas en las que se encuentran separados Barak y la mujer; *Vater, bist du's... Goldenen Trank*, la escena y aria de la emperatriz que se presenta ante su padre para recibir la sentencia y la escena final *Nun will ich jubeln*, en el que las dos parejas, extasiadas de alegría se regocijan por ser elegidas para hacer sombra. Pese a que todos los momentos marcan un avance del tiempo, este parece dilatarse o extenderse y por lo tanto ralentizarse. Los personajes, consecuentemente con la propuesta establecida



se manejan con movimientos lentos, estilizados, muy estáticos, con desplazamientos concretos y sin mucho movimiento durante las cinco horas –contando los intermedios– de la representación.

Espacio escénico

Como ya se ha mencionado la peripecia de la ópera *Die Frau ohne Schatten* se desarrolla en un mundo fantástico y que a su vez separa tres niveles espaciales, cada uno con su propio ambiente y atmósfera. El reino de los espíritus, al cual pertenece Keikobad, sus mensajeros y guardianes así como la nodriza –quien será desterrada para siempre de este reino al final de la ópera. Está también el mundo de los humanos, en el que se contempla una vida llena de pesares, a este mundo pertenece Barak, el tintorero; su mujer; los hermanos deformes de Barak y los niños huérfanos. Finalmente hay un mundo intermedio, la emperatriz que es mitad humana y mitad espíritu se mueve en este mundo, la nodriza destinada a cuidarla le acompaña, de igual forma el emperador, que aunque es humano habita este lugar. Aunque cada personaje pertenece a un reino concreto, pueden moverse de un mundo a otro, por ejemplo el mensajero de Keikobad, en la primera escena, se presenta en el mundo intermedio para hablar con la nodriza; la emperatriz y la nodriza viajan al mundo de los humanos para conseguir una sombra; los humanos, podrán participar del reino de Keikobad en cuanto la prueba de la emperatriz sea vencida. En algunos momentos, incluso, se manifiestan dos mundos al mismo tiempo y en otros se va brincando de un mundo a otro, consecutivamente.

De esta forma la ópera de Strauss, para el acto primero, ubica la acción entre el mundo intermedio –el palacio del emperador– y el mundo humano –la casa de Barak. Para el segundo acto se transita continuamente entre la casa de Barak y, en el mundo intermedio, el coto de la caza imperial. Para el tercer acto, la obra se mueve en el mundo espiritual en diversas localidades: un lugar subterráneo, un muelle, el templo y finalmente un paisaje paradisíaco. El director Sergio Vela, junto con el escenógrafo Philippe Amand, han decidido respetar dichas ubicaciones, a través de espacios equilibrados, en varios momentos mediante la simetría y en otros mediante el peso visual dinámico con el uso de colores, texturas, tamaños, figuras y posiciones, como se verá a continuación.

Se propone una estética abstracta, incluso para el mundo de los humanos que dista de una búsqueda realista en la reproducción de los lugares de la acción. Durante toda la obra se maneja el uso del color que transita entre el ne-



gro, el azul y el blanco, aplicando la primera regla de la armonía del color, que hace referencia a la diversa saturación y/o valor del mismo tono en cualquier proporción, en este caso el tono azul. Únicamente, queriendo destacar la figura del halcón —y respetando el color propuesto por el libreto— es caracterizado en color rojo, destacando su presencia en los momentos en los que figura en el escenario. Cada cambio en la escenografía produce un interés intrínseco y una sorpresa visual, muchas de estas imágenes son de gran complejidad, a veces optando por el aislamiento visual —por ejemplo la escena de la caza de coto, en el segundo acto, en el que el lugar se divide horizontalmente en dos colores, arriba en color azul y abajo en color negro— y otras logrando que todas las formas ganen peso visual y por lo tanto mayor dinamismo. Así mismo, durante toda la propuesta, como logra verse en las imágenes, se opta por el uso de figuras geométricas regulares y por una textura visual —ya que busca la bimensionalidad más cercano a lo pictórico que a lo volumétrico— y espontánea —en cuanto a que es parte indivisible de la composición escenográfica. Cuenta con una clara influencia en la estética wilsoniana —en el teatro de imágenes, del arte conceptual y minimalista, en el tratamiento del espacio y del color, en el aislamiento de los objetos aún cuando comparten un mismo espacio e incluso en la ralentización de los movimientos.

Los lugares propuestos transitan entre espacios abiertos y cerrados, generalmente, con los espacios abiertos remarcando la amplitud, la inmensidad, como en el acto tres, en el templo de Keikobad, contando con el panorama en azules claros y humo que se esparce por todo el lugar; y otras generando una atmósfera de terror a través de la oscuridad: en ese mismo acto, la primera escena, la tierra se ha tragado a Barak y su mujer, que permanecen separados por las tinieblas, en el que lucen diminutos y atemorizados ante tal oscuridad. Por el contrario, los espacios cerrados buscan reducirlos al mínimo, de tal manera que se produce agobio, como si se trataran de cárceles, no solo remarcado en la casa de los Barak, la cual de forma simbólica siempre se encuentra en una parte inferior, como si fuera bajo tierra, con fondo negro, delimitando las figuras escenográficas en blanco, sino también el cubo en el que duerme la emperatriz, acompañada de la nodriza, que aunque no cuenta materialmente con paredes, refleja el encierro de las dos mujeres. Este espacio junto a la interpretación de las pesadillas de la emperatriz busca crear una atmósfera asfixiante.



Haciendo uso de la tecnología, se proponen escenarios en constante cambio: Diversas plataformas con ascensores permiten la aparición o desaparición de objetos o personas; Cambio de una escenografía a otra; Uso simultáneo de dos espacios; Pantallas movibles, con las que crean puertas a otras dimensiones, recurrente en las escenas en las que aparece el mensajero de Keikobad y en los sueños premonitorios de la emperatriz; El uso del panorama es aprovechado para colocar diversos fondos. La utilización de los arneses, que permiten vislumbrar el vuelo del halcón así como los desplazamientos en los que se elevan o descienden, de forma sobrenatural, la emperatriz y la nodriza.

Durante toda la obra el espacio transcurre dentro de un rectángulo delimitado con una línea blanca, a modo de boca del escenario. El resto de figuras escenográficas son creadas con el mismo estilo, con líneas blancas, generando un cuadro geométrico en movimiento. Entre los elementos recurrentes se encuentran las escaleras de diversos tamaños y a veces colocadas en formas inusuales –como la que puede apreciarse en la última fotografía de la imagen 21– y que quiere reflejar la locura de las decisiones tomadas por la mujer, a causa de las seducciones de la nodriza, o las inmensas escaleras utilizadas en las

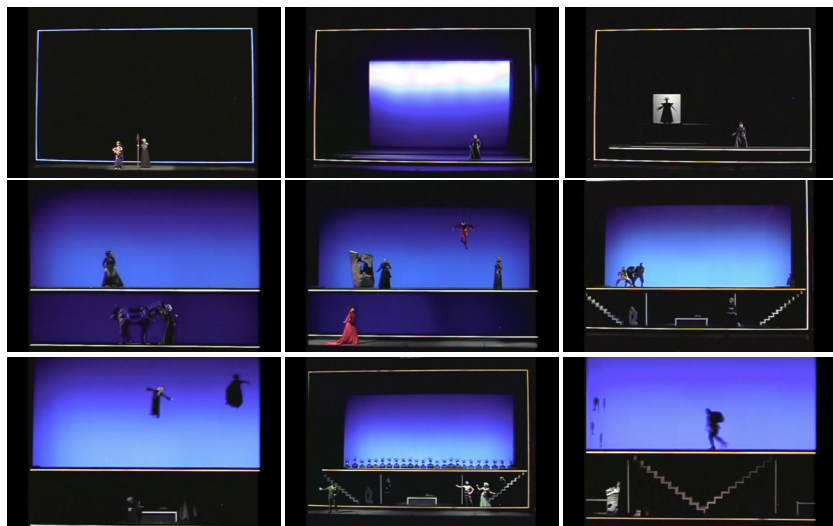


Imagen 21. Escenografía de *La mujer sin sombra*, acto 1. Tomada de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



pesadillas de la emperatriz –primera fotografía inferior de la imagen 22. Otras figuras que se repiten son los rectángulos y los cubos, usados para las camas, la casa humana, los aposentos de la emperatriz y las puertas que abren a mundos exteriores. Como excepción a la predominancia de las líneas rectas se optan por líneas curvas para significar las olas del río por el que navegan la emperatriz y su nodriza, y como excepción a las formas regulares se encuentran las esculturas del artista Jorge Yázpik, destacando la que hace referencia al emperador convertido en roca, elemento que no sólo aparece cuando él se petrifica, sino de manera constante, con el fin de remarcar el destino que se espera. Los astros, el sol y la luna aparecen en momentos puntuales, dándoles siempre un valor primordial. La luna recuerda el plazo cumplido, al inicio se habla de doce lunas vividas y el tiempo se agota para encontrar una sombra. Por otro lado el sol, a la que hacen referencia en el segundo acto, en el que se apaga en pleno día, la mujer harta de su marido asegura que hay hombres que nunca cambian, pese a sucesos extraordinarios por lo que deberían ser menospreciados. Buscando una lógica a estos sucesos, se plantea un eclipse, que apaga la oscuridad del día y que es atribuido a fuerzas sobrehumanas.

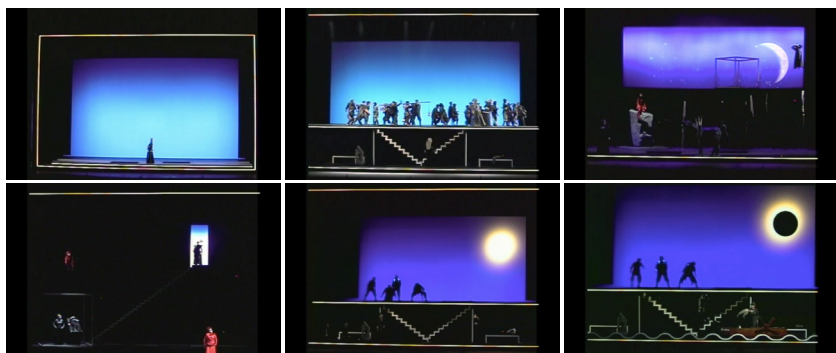


Imagen 22. Escenografía de *La mujer sin sombra*, acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

La luz es un elemento clave durante toda la propuesta, las fuentes de agua dorada son creadas por ella. El uso de la sombra también es trascendental, los personajes que pertenecen a los espíritus no proyectan sombra, los humanos sí, la mujer al venderla, deja de proyectarla, a veces se juega con una bailarina que se desplaza por el lugar, en forma de sombra, separada del cuerpo de la



mujer; de forma simbólica para el último fragmento de la ópera coloca a todos los personajes en sombra, todos han adquirido una, y por lo tanto pueden ser fecundos en su matrimonio. Por otro lado, los mensajeros de Keikobad solo son mirados en su silueta, pues no cuentan con un rostro humano. Otras veces la iluminación busca remarcar la oscuridad vivida por los personajes, con escenas en las que apenas logran distinguirse sus rostros. La iluminación también favorece a otorgar un mayor peso visual a los elementos que buscan ser destacados, generalmente es una luz fría, a veces abierta y otras cerrada, delimitando pequeños espacios.

Se trata de una escenografía de cambio total con escenarios enteros que aparecen y desaparecen gracias al uso de plataformas, también se juega con elementos que entran y salen individualmente. En repetidas ocasiones se emplean espacios simultáneos, dividiendo el espacio en dos o más lugares, en otros momentos, se opta por espacios únicos y consecutivos. Todas las transiciones, salvo las que se hacen al cambio de acto, son a vista del espectador, sin interrumpir la acción, efectuadas por la maquinaria teatral, el desarrollo de las transiciones forman parte del atractivo propuesto en la representación, que en todo momento buscan un resultado estético y mágico.



Imagen 23. Escenografía de *La mujer sin sombra*, acto III. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

Existen pocos elementos de utilería, todos ellos propuestos por el mismo libreto, su aspecto y utilización resultan armónicos a la propuesta escenográfica, por ejemplo la hoya y la escoba, utensilios del hogar, al ser evocados por la nodriza con sus poderes mágicos, descienden desde el cielo hasta donde están



ellas, y de manera extra cotidiana, colocan la hoya sobre la escoba, formando un solo elemento. El día que Barak lleva víveres a la casa, se proponen varas largas que él y sus hermanos se colocan de hombro a hombro y de las que penden de cada lado vino y peces. Por último, el espejo de mano, en el que se contempla la mujer de Barak, después de la visión que ha tenido de verse rejuvenecida, visión que es lograda con una bailarina, caracterizada de manera idéntica.

Los elementos que comprenden el vestuario, el maquillaje y la peluquería, también resultan armónicos a la propuesta visual. Todos los personajes visten en tonos oscuros, tanto los del reino de los espíritus, los cuales solo se muestran en siluetas, destacando figuras deshumanizadas, con dedos largos, contornos cuadrados, pelos erizados; los personajes que pertenecen al mundo intermedio, con maquillajes extra cotidianos, resaltando la blancura de su piel aunado un contorno de labios y ojos en negro, incluso en la nodriza, acentuando un antifaz que desdibuja su rostro. Los cabellos también son de una textura rígida, la emperatriz y el emperador rubios, de un color casi albino, los de ella largos y abundantes, los de él pegados completamente al cráneo y los humanos, que tampoco buscan crear un símil del mundo, sino que son mostrados como otra especie de humanos, los hombres llevan mechones de pelo tieso en diversas direcciones, Barak sin cabello y la mujer con una peluca en rubio que destaca la artificialidad del mismo, sus sombras de ojos en azul, abarcan todo el párpado de forma que se crea la imagen de antifaz, nuevamente los contornos de los labios se resaltan en negro. Pese a que ambos vestuarios son estilizados, logra denotarse la clase a los que pertenecen unos y otros, después de la prueba vencida por la emperatriz, los personajes de forma simbólica a la resurrección, o al regreso a la vida, cambian a trajes blancos, ya sin distinción de clases. Como ya se mencionó el único personaje que resalta en tonos rojos es el halcón, de un rojo muy saturado, destacando aún más con la base blanca de su cara. Unido a ello, los niños huérfanos y los hermanos deformes presentan una caracterización acorde con la propuesta, que logra denotar su baja condición, siempre desde la misma estética. El narrador, comparte la misma caracterización que los personajes ficcionales y la bailarina que le acompaña, remite a las danzas tradicionales hindúes, con telas transparentes en morado, personaje que evidentemente no pertenece a la ficción fabular. En la tabla 21 se detalla el vestuario de los protagonistas:



Personaje	Vestuario y color	significado
<i>Los emperadores</i>	Túnicas negras en formas ex-céntricas con detalles en azul, cabellos rubios, maquillaje pálido, labios y ojos negros/ cambian a túnicas blancas al finalizar	Toda la primera parte un vestido negro, los personajes están en constante duelo (p. 129), aunado a detalles en azul, de lo real (p. 42). Cabellos de oro como imagen de lo bello –los dioses primitivos eran representados con cabellos rubios (P. 87). Cuando renacen, venciendo sus debilidades, sus vestuarios son blancos como la pureza (p. 156).
<i>Barak y la mujer</i>	Túnicas negras en formas ex-céntricas con detalles en marrón, maquillaje blanco y labios negros; ella usa cabellos rubios, y ojos en azul/ cambian a túnicas blancas al finalizar	Al igual que los emperadores, la primera parte usan vestidos negros, mostrando su duelo (p. 129), aunado a detalles en marrón, que denota lo vulgar (p. 259). Pese a ello la mujer usa peluca rubia y ojos con un antifaz azul, algo de divino y real tiene la mujer, elevándola a otro nivel, quizá su sombra tan anhelada. Así como los emperadores, cambian sus vestuarios al color blanco, no cuando por sus méritos son perdonados, sino cuando la emperatriz, en nombre de todos, logra su salvación.
<i>La nodriza</i>	Traje verde oscuro, casi negro, con capa en marrón. Cabellos castaños, maquillaje blanco, antifaz negro.	El verde venenoso y horripilante (pp. 113-114) aunado al marrón de lo vulgar (p. 259), ella no pertenece a la nobleza. Su antifaz negro remarca la oscuridad del personaje (p. 132).
<i>Los mensajeros de Keikobad</i>	Todos de negro, con formas deshumanizadas.	No tienen rostro, son como espíritus, ensombrecidos, ocultos a los humanos
<i>El halcón</i>	Traje de plumas, en color rojo, rostro pálido, antifaz y cabellos rojos.	Rojo del dinamismo (p. 71), es el ave que atrapa a la emperatriz en forma de gacela. Rojo de la sangre (p. 55), con la cual es herida, el rojo de las pasiones (p. 54), que marcan el encuentro entre el emperador y la hija de Keikobad

Tabla 24. Los colores en el vestuario de la ópera *La mujer sin sombra*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

Elaborado el análisis de las cuestiones formales se concluye, con bases en Martínez (2017), que Vela y Amand usan una estrategia estética estilística fantástica, generando un mundo nuevo, con coherencia entre todos sus elementos, sin la intención de remitir a un lugar localizable o a una época específica, alejándola de toda realidad, bebiendo de lo esteticista –del embelesamiento de sus imágenes– optando por un espacio de ambiente, atendiendo al objetivo de la escenificación, colocando signos visuales que ayudan a la transmisión del libreto y la partitura.

Personajes e interpretación

El personaje protagonista de esta ópera, es la emperatriz, hija de Keikobad, rey de los espíritus. Pese a sus grandes deseos de poseer una sombra, para poder



ser fecundada, tras una larga aventura, rechaza su propia felicidad en favor de otros, los humanos. Su acto heroico, sin ella saberlo, rompe con la petrificación de su marido y rescata a Barak y a la mujer de las tinieblas, conduciéndolos a todos a una especie de paraíso, en donde poseen cada uno una sombra, como signo de su posible fecundidad. Es por lo tanto, la emperatriz la que hace posible la salvación de los otros, siguiendo el modelo de Vogler (2002), se vuelve la heroína de la historia, el heraldo es el mensajero de Keikobad; el guardián del umbral, el vigilante del templo; la figura cambiante, los humanos y la sombra se representa en la nodriza. A continuación se muestra el arco del personaje protagonista.

Acto I	Acto II	Acto III
El plazo de la emperatriz para dar descendencia está por vencerse. Necesita obtener una sombra o su marido se volverá roca. La emperatriz pide a su nodriza le ayude a conseguir una sombra. Ayudada por la nodriza descienden al mundo de los humanos. La emperatriz y la nodriza llegan a la casa del tintorero Barak. Ofrecen a la mujer del tintorero complacerla si ella les vende su sombra. La emperatriz y la nodriza fingen ser parientes de la mujer. La emperatriz y la nodriza sirven a la mujer, a la que acompañarán tres días.	La emperatriz se sorprende al ver a la mujer que cae ante las vanidades ofrecidas. La emperatriz se siente culpable con los humanos por causarles disturbios. El emperador descubre que su mujer ha estado con humanos y la abandona. Se acrecienta el sentimiento de culpa de la emperatriz. La emperatriz tiene pesadillas, tanto por su esposo, como por los humanos. La mujer cede definitivamente la sombra a la emperatriz. La emperatriz no se atreve a coger una sombra ensangrentada.	La emperatriz es llamada a comparecer ante su padre. La emperatriz y la nodriza se separan. La emperatriz ve a su marido petrificándose. La emperatriz oye los lamentos de los humanos. La emperatriz decide no coger la sombra. Su respuesta hace que su marido y los humanos se salven.

Esquema 10. Arco del personaje de la emperatriz.

Además de los personajes propuestos por la ópera, debido a la complejidad del montaje, Vela propone para la emperatriz, el emperador, la nodriza, la mujer del tintorero y el halcón rojo un doble con el apoyo de bailarines, caracterizados de manera similar, con el fin de identificarlos claramente, estos personajes dobles a veces sustituyen a los cantantes y en otras ocasiones son presentados de manera simultánea. Aunado a ellos, la visión del joven que embelesa a la mujer de Barak también es presentado en una doble caracterización, como bailarín y, de forma excepcional en la propuesta estética, representando a un hombre claramente cercano a lo realista, con chaqué, sombrero, sosteniendo una copa con una mano y un cigarro con la otra, si bien es el único personaje



de la ópera que rompe con la propuesta estética, se trata de una alucinación, lo que significa que para ellos, no es real.

Cada desplazamiento es originado por una motivación, cuidando la estética, unos personajes hacen contrapeso de otros, buscando el equilibrio. Se opta por una propuesta en la que resalta lo estático, los movimientos lentos y cargados de significado, los gestos engrandecidos, pero no a manera de cliché, sino motivados por una interiorización. No se buscan gestos ni actitudes realistas, por el contrario, los personajes que habitan el mundo ficcional y mágico son armónicos a su universo. Se trabaja con la contención, con la ralentización, la frontalidad, con posiciones estéticas, por momentos llegan a parecer estatuas humanizadas, logrando una coherencia entre los personajes y el mundo ficcional.

Pese a la distancia entre su mundo ficcional y el mundo del espectador, existen momentos en los que se busca que el público pueda identificarse con los personajes propuestos: los remordimientos que va sintiendo la emperatriz; la oración de Barak, que arrodillado pide la bendición en su matrimonio o la complejidad de la mujer del tintorero que vacila entre sus deseos y su prudencia.

La participación del coro no siempre es a vista del espectador, pero en los momentos en los que forman parte de la estética visual, son integrados de manera que ayudan a crear un mundo mágico, por ejemplo en el segundo acto, en donde son colocados en tercer término, en una plataforma ligeramente sumergida del suelo, mostrando sus rostros en una fila, siendo visible de la parte de los hombros hacia arriba, de sus cabezas se desprenden ramas de árbol, permanecen estáticos, dan la impresión de estar plantados, la nodriza los riega, son árboles humanizados o humanos convertidos en árboles. La participación de los niños de la Schola Cantorum de México y del Grupo Coral Cáritas, representando en la ópera a los niños huérfanos, pese a ser un gran número, no caen en trazos rígidos o estáticos y tampoco recaen en escenas de masificación, sino que en todo momento se mantiene un estetismo visual, al tiempo que los niños ejecutan su tarea escénica que es jugar.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Volviendo al núcleo de convicción dramática, cuya intención es la de hacer comprensible la complejidad de la peripecia mediante diversos recursos escénicos con un objetivo principalmente esteticista, seduciendo los sentidos



del espectador del Palacio de Bellas Artes, que por primera vez acogen esta ópera, podemos concluir que el director y el escenógrafo logran generar un tiempo ficcional y mágico, dado por el uso del espacio y el manejo de la luz, por la caracterización y el vestuario de los personajes y por el tempo escénico dilatado, contando, sus puestas en escena, con una fuerte influencia en “los postulados de Adolphe Appia y la estética formal de Robert Wilson” como el mismo Vela lo mencionó en una de sus entrevistas (Fernández, 2015).

El espacio escénico, se caracterizó por los elementos con un diseño estético y geométrico, optando por espacios equilibrados y armónicos entres sí; de igual forma, mágicos, intrigantes, mundos nuevos, alejados del mundo real, mostrando coherencia en la estética estilística de todos sus elementos: iluminación, vestuario, caracterización, utilería, distribución del espacio, formas, texturas, colores; buscando las continuas sorpresas visuales, con un espacio siempre en movimiento, siempre mágico, siempre armónico.

En las cuestiones del trabajo con el actor, el director presenta ideas para favorecer al drama, como el apoyo de bailarines y el trazo propuesto con el coro. Los movimientos están llenos de sentido, son contundentes, los gestos parecen codificados y pausados, armonizando con la propuesta visual, en el que la expresividad no busca la naturalidad, sino la extrañeza, lo mágico y ficcional. Sin embargo, desconfiando o bien de la propia propuesta o bien de la capacidad del espectador, se propone un narrador que adelanta al público los sucesos que ocurrirán durante cada acto, como bien se ha mencionado es la primera vez que esta ópera se presenta en México y resulta de una complejidad cargada de simbolismos que muchas veces están ocultos a primera vista, pese a ello, el uso de un narrador, no solo alarga más la ópera, sino que más allá de un spoiler de lo que se verá, no revela al espectador ningún otro misterio que sin él se hubiese dejado de comprender, tomando en cuenta además, que todas las óperas de Bellas Artes cuentan con súper títulos.

Resulta una propuesta que armoniza todos sus elementos, cercana al libreto, diferente a lo que se suele presentar en este recinto, por lo tanto, novedosa, y comprensible, objetivo que se manifiesta como fundamental en su propuesta escénica.



4.4 JOSÉ ANTONIO MORALES

La flauta mágica

Ópera de Wolfgang A. Mozart, con libreto de Emanuel Schikaneder

Estreno: Viena, Theater auf der Wieden, 1791

Estreno en México: Palacio de Bellas Artes, 1941

Montaje analizado: Febrero, 2014

Temática y lectura contemporánea

La peripecia de *La flauta mágica*, un singspiel, propiamente hablando, debido a su combinación de diálogos y música, se desarrolla en un bosque imaginario y en una época atemporal. Varios estudios aseguran que más que un cuento de fantasía se trata de una guía de iniciación masónica, logia a la que se cree pertenecía tanto el compositor, Mozart, como el libretista, Schikaneder. Aborda la historia del príncipe Tamino que tras ser salvado de una serpiente por las tres damas de la Reina de la Noche, queda prendado de la belleza de Pamina, hija de la Reina, a la que tan solo ve en un retrato pues ha sido raptada por Sarastro. Tamino, en compañía de Papageno, decide ir a rescatarla con la recompensa de obtener su mano, para ello le dan una flauta mágica y a Papageno un carillón con los que podrán vencer el peligro. Sin embargo, al llegar al templo de Sarastro, Tamino se da cuenta que las cosas no son como la Reina de la Noche se lo había expuesto y comienza, con Papageno, una prueba para ser parte de los iniciados haciendo un primer voto de silencio. El príncipe logra superar este primer obstáculo pero Papageno no, por lo que nunca podrá gozar de la alegría de ser uno de ellos, contentándose con una vida sencilla al lado de una Papagena que después de muchos pesares logra encontrar. Por otro lado, Pamina, después de sufrir el acoso de Monóstatos, siervo malo de Sarastro; las demandas de su madre para obligarla a matar a su raptor y su intento de suicidio tras la incertidumbre del amor de Tamino, es conducida por unos geniecillos hasta su amado, a quien ahora puede acompañar en las pruebas. La Reina de la Noche en venganza a la desobediencia de su hija, se introduce en el templo, junto con sus damas y Monóstatos pero pronto son exterminados. Mientras tanto, Tamino y Pamina salen victoriosos de atravesar las montañas de fuego y de agua, así, ambos, son admitidos como iniciados.

La propuesta del director, José Antonio Morales, busca vincular la peripecia a las civilizaciones prehispánicas del sur de México, los diálogos son co-



locados en castellano, con algunas palabras indígenas en náhuatl y zapoteca, los vestuarios son presentados a base de huipiles oaxaqueños y la escenografía intenta adentrar al espectador en el mundo de Monte Albán y Chichen Itza, queriendo con ello ofrecer una nueva visión de la peripecia y de la masonería, saliéndose de la tradición que envuelve esta ópera, sin que la obra sea alterada en su contenido, como el mismo director lo comenta (Maribal, 2014 y Gobierno de la República Mexicana, 2014).

Es por ello que el núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena pretende trasladar la peripecia de *La flauta mágica* a las culturas prehispánicas de México, salvaguardando el contenido de la ópera, con el fin de darle una nueva interpretación a la composición de Mozart y a los signos masónicos contenidos en el libreto de Schikaneder.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Como ya se ha mencionado, la peripecia original del libreto *La flauta mágica* es atemporal, Morales ha decidido colocar la historia en una época precolombina, denotada tanto con la escenografía, con el vestuario, los elementos visuales y algunas adaptaciones de los diálogos.

La ópera se desarrolla en dos actos. Varios sucesos acontecen durante su desarrollo, por lo que es difícil concretar el tiempo argumental transcurrido entre la primera escena y la última. El mismo libreto va marcando una diversidad de saltos locales y temporales.

En el primer acto, además de contar con la obertura, se encuentran tres escenas, todas proponen un salto de tiempo y lugar, así mismo, según la propuesta de Morales, el espacio sufre diversas transformaciones en la segunda y tercera escena, sin que exista una aparente modificación temporal. Para el segundo acto, las escenas se multiplican a diez. Salvo entre las escenas seis y siete, en la puesta en escena de Bellas Artes, todas marcan un cambio espacio-temporal y en la mitad de ellas –la uno, la tres, la cinco, la ocho y la diez– se muestran modificaciones en el espacio sin que el tiempo sea trastocado. De manera general, para remarcar los cambios entre escenas, se propone un oscuro generando pausas. La obra cuenta con un orden cronológico. Gráficamente queda representado en la figura 17.

Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de la ópera *La flauta mágica*, en esta escenificación el tiempo interviene de diversas maneras. En la obertura es un tiempo de resumen, son proyectadas una serie imágenes del

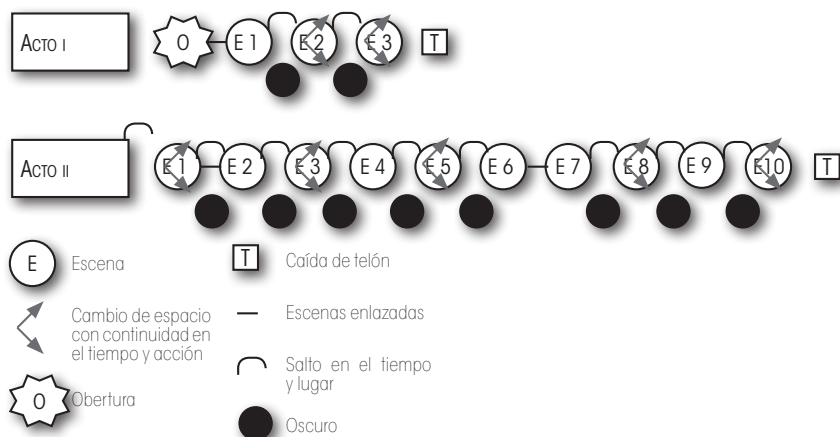


Figura 17. El trabajo del tiempo en *La flauta mágica*. Esquema propio realizado para esta tesis

cosmos en movimiento. Tamino, al centro las contempla, hasta que cae en una especie de sueño, colocándose en posición fetal, quizá a manera de remitirnos a su estancia en el útero materno. Poco a poco, las imágenes van remitiendo al planeta Tierra, al continente americano, a la zona sur de México, aterrizando sobre la base de una pirámide; finalmente se muestra una constelación que refleje la cara de la serpiente emplumada, misma que servirá para unir la obertura con la primera escena, *Zu Hilfe! Zu Hilfe*, en la que Tamino despierta atemorizado a causa de una gigante serpiente emplumada –recordando que en el libreto es solo una serpiente, temporalizando la obra en las culturas prehispánicas, se trata de una deidad, creadora del universo, dueña del día y la noche. En la mayor parte de los fragmentos cantados la acción avanza, es decir, el tiempo dramático es mayor que el escénico, ejemplos claros de eso son el aria de presentación de Papageno, *Der Vogelfänger bin ich ja*; el aria de presentación de la Reina de la Noche, *Oh zittre nicht, mein lieber Sohn*; en el quinteto entre las tres damas, Papageno y Tamino, con la entrega de la flauta mágica y el carrilón, *Hm, hm, hm, hm... Bekamen doch die Lügner alle*; el dueto entre Pamina y Papageno, *Bei Männern, welche Liebe fühlen*, comenzando una complicidad en el tema de los amores; en el terceto de los geniecillos, *Zum Ziele hin führt dich diese Bahn*, guiando a los hombres hasta el templo de Sarastro; en el *finale* del primer acto, *Schnelle Füße, rascher*



Mut... Das klinget so herrlich!, en el que Sarastro pone orden en su templo y dispone a los extranjeros a pasar por las pruebas de los iniciados; en el quinteto de, *Wie? Wie? Wie?*, las tres damas de la Reina intentan hacer tropezar a Tamino y Papageno en sus pruebas; en el aria de la Reina de la Noche, *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, cuando la Reina intenta convencer a Pamina de asesinar a Sarastro; el aria de Papageno, *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!*, en el que intenta invocar a una mujercita para compartir su vida; la escena entre los tres genios y Pamina, impidiendo que ella se suicide, *Bald prangt, den Morgen zu verkünden!*; el aria de Pageno, en el que a su propio pesar, se quiere quitar la vida, *Papagena, Papagena! Weibchen! Täubchen!*; así como su dueto con Papagena, *Pa-Pa-Pa-Papagena!*, cuando finalmente se encuentran y en el *finale* de la ópera, *Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*, cuando ya son aceptados Tamino y Pamina como parte de los iniciados tras vencer todas las pruebas. También hay escenas en las que la acción se ralentiza, con un tiempo más dilatado, sobre todo en las escenas de reflexión, en el que el tiempo dramático es menor al escénico, ejemplo de ellas, el aria de Tamino, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, embelesado por el retrato de Pamina, jurándole amor; la marcha y el coro, *Ihr Eingeweihten der Goetter Isis und Osiris*, cuando los sacerdotes prometen la protección a los iniciados y posteriormente con, *O, Isis und Osiris, welche Wonne*, pidiendo a las diosas guíen a Tamino; el aria de Pamina, *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*, lamentándose por el silencio de su amado; y aunado a ellos, también contando con una escena ralentizada y a su vez yuxtapuesta entre los sentimientos y pensamientos de todos los personajes al mismo tiempo se encuentra el terceto entre Pamina, Tamino y Sarastro, *Soll ich dich, Treuer, nicht mehr sehn?*, un breve encuentro entre los enamorados que nuevamente se deben separar; el cuarteto, *Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden*, entre Pamina, Tamino y los dos hombres armados, que finalmente les permiten afrontar juntos las pruebas, venciendo a la montaña de fuego y de agua.

De manera general, la propuesta escénica acompaña a la música, colocando un ritmo escénico concorde con lo que la orquesta va marcando.

Espacio escénico

El espacio fabular transcurre en un bosque imaginario, contando con varios cambios de ubicación: la región montañosa del bosque; una habitación decorada con motivos egipcios; el bosque sagrado desde donde se vislumbra el templo; un bosque de palmeras; la sala de pruebas; un jardín; una sala above-



dada en el interior del templo; un bosque con dos montañas, una de fuego y otra de cascada; unas bóvedas subterráneas y el templo del sol.

Como se ha mencionado, la propuesta de Bellas Artes contextualiza la ópera en las civilizaciones prehispánicas asentadas en la región de Oaxaca. La propuesta escenográfica cuenta con una parte fija: el suelo, dividido en tres niveles de altura, apenas marcado por unos cuantos centímetros una de otra, esta división señala los límites entre el primer, segundo y tercer término, cuyas contrahuellas muestran un acabado de piedras; también de forma fija permanecen, en cada costado del escenario, una fila de columnas de piedra, buscando recrear los jeroglíficos encontrados en Monte Albán y, finalmente, al fondo un panorama, en el que continuamente se ven una serie de imágenes relacionadas con paisajes mexicanos o cuadros siderales. Por otra parte, otros

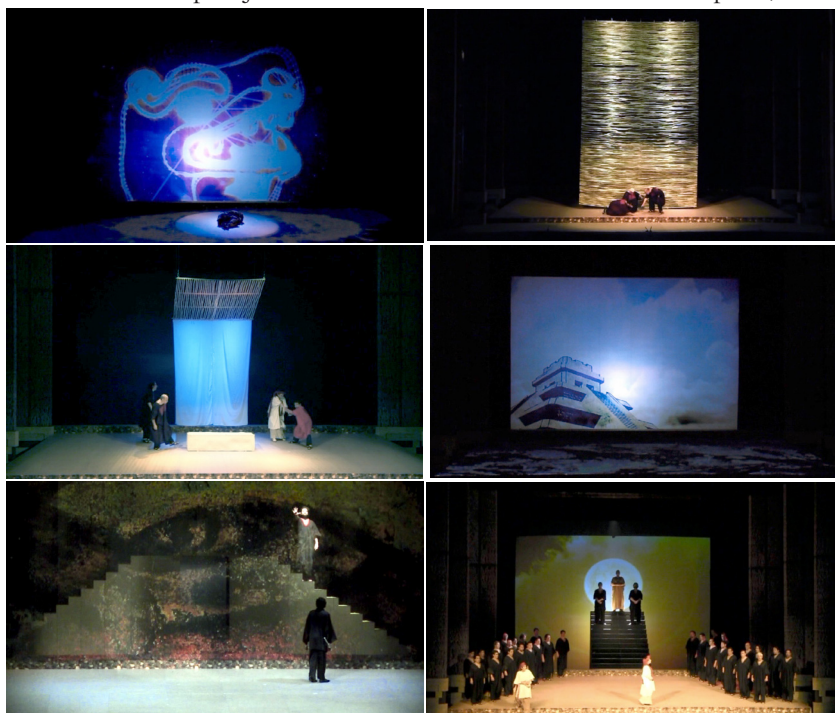


Imagen 24. Escenografía de *La flauta mágica*, acto I. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



elementos que entran y salen del escenario van denotando el cambio del espacio: telones de diversos materiales y tamaños, bastidores y practicables.

En el primer acto, durante la obertura, son proyectadas una especie de imágenes galácticas en tercera dimensión sobre una gasa translúcida, posteriormente el tul es levantado y todo queda plasmado sobre el panorama, quitando el efecto de tercera dimensión; para la primera escena permanece el mismo espacio aunque con diferentes proyecciones; para la segunda escena, en los aposentos de Monóstatos, de manera sencilla y práctica, se opta por el uso de una cortina de junco al centro, que al levantarse permite ver otro espacio, también presentado de manera sencilla, una cama enmarcada con una cortina blanca que pende de otra esterilla de junco colocada de forma inclinada; para la tercera escena, se recurre de nuevo a las proyecciones remitiendo a paisajes

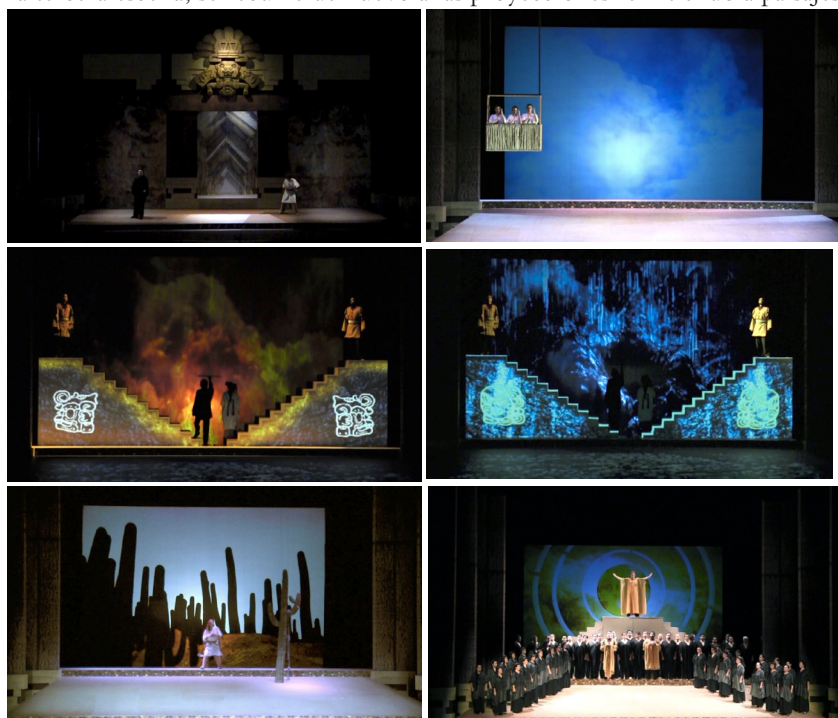


Imagen 25. Escenografía de *La flauta mágica*, acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



precolombinos, mostrando en esa misma escena un cambio con la caída de otra gasa, en el que se ve dibujado un ojo –símbolo masónico del ojo que todo lo ve– esta gasa permite ver por detrás una pirámide con una puerta central. Finalmente, para la aparición de Sarastro –que representa la luz y el sol– se opta por el panorama en tonos amarillos, destacando, aún más, al personaje con las escaleras negras del tercer término y los vestuarios oscuros del coro.

Para el segundo acto, en el salón de las pruebas, se utiliza un bastidor que traza la pared interior de la pirámide, al centro una puerta que denota otro pasillo, destacando el techo en perspectiva de forma triangular –mismo que podría recordar al compás masónico–sobre la puerta una divinidad precolombina tallada en piedra; a los costados dos pilares –nuevamente símbolos masónicos– y junto a ellas las paredes de piedra con jeroglíficos prehispánicos; durante diversas escenas se utiliza este mismo espacio, volviéndose uno de los más recurridos del acto; también se alude, de forma reiterada, a los espacios utilizados en el acto anterior –la habitación de Pamina, el templo de Sarastro, la gasa con la proyección del ojo que todo lo ve, así como el uso del panorama con diversos paisajes – y como nuevos espacios, las montañas de fuego y cascada, optando por el uso de dos pirámides encontradas al centro, en las que se proyectan diversas imágenes, haciendo que de forma inmediata se transite de un volcán a otro.

De esta forma se puede afirmar que se trata de una escenografía semifija –el suelo, el panorama y los pilares laterales permanecen durante toda la propuesta, mientras otros entran y salen del escenario: telones, practicables y bastidores– y de espacios consecutivos, presentando escenas sucesivas a la peripecia de la fábula, cuyas transiciones suelen hacerse fuera de la vista del espectador, en oscuro, con interrupción de la fábula, cambios que no siempre son rápidos, eficientes o limpios, incluso a veces se ilumina la escena antes de que el cambio de espacio termine de efectuarse o los actores lleguen a sus posiciones iniciales.

El uso del color varía desde la gamas de los fríos hasta la gama de los cálidos, distinguiendo entre la noche y el día, elementos fundamentales en la fábula –La Reina de la Noche, por un lado, y Sarastro, representando el sol– jugando así con diversas armonías del color: una de las más utilizadas es la regla número cinco –colocando un solo tono de manera saturada con los neutros– encontrando el azul –por ejemplo, en la obertura– o el amarillo –en el salón de pruebas y en el templo de Sarastro. También se utiliza frecuentemente la armonía número dos, optando por colocar colores adyacentes en la rueda del color –las escenas del telón del ojo y la escena de la montaña de fuego, por



ejemplo, transitan entre el amarillo, naranja y rojo— y finalmente, se utiliza la regla número tres utilizando colores complementarios en la rueda de color —los aposentos en donde duerme Pamina, mezcla los tonos azules y los naranjas. Por otra parte, se opta por imágenes equilibradas a través de la simetría y se transita entre texturas visuales mecánicas —con un uso constante de proyecciones— y texturas táctiles naturales asequibles —colocando piedra, madera, telas, esteras de junco, como ejemplo de estas.

La iluminación más que marcar el paso del tiempo, acompaña la situación: para la Reina de la Noche se usan colores fríos, igual que en las escenas de Monóstatos, que aunque sirve en un principio a Sarastro, sus acciones son ocultas a la luz —recordando que intenta abusar de Pamina— aunque también los tonos azules se utilizan para los momentos de reflexión, toda la obertura y el aria en la que Tamino se enamora de Pamina se remarca en tonos fríos, *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*, lo mismo para la escena en la que Pamina y luego Papageno buscan quitarse la vida en, *Bald prangt, den Morgen zu verkünden!* y *Papagena, Papagena! Weibchen! Täubchen!*, respectivamente. Para las escenas de las pruebas, aunque se opta por una luz cálida, es una luz cerrada y tenue —Tamino va camino hacia la luz pero aún no la ha obtenido— y para las escenas de Sarastro, se opta por los tonos cálidos, remarcando especialmente a este personaje con una luz más intensa. Sin embargo no siempre las escenas logran una iluminación que ayude al trazo de los actores, puesto que en varias ocasiones quedan fuera de foco, sobre todo en la escena en la que la Reina de la Noche, sus damas y Monóstatos se introducen a escondidas en el Templo de Sarastro, contando, en lugar de con una luz general con luces especiales, ocasionando que al no colocarse exactamente en el trazo marcado, los personajes quedan en penumbra con una escena oscurecida, que aunque denota sucesos ocultos, se percibe la falta de coordinación entre actores e iluminación.

Las escenas recrean un ambiente mexicano, expresado además de por la vestimenta, por el código del comportamiento, las palabras y frases, aunado al tono de la voz —como se ha mencionado los diálogos son castellano y no en alemán, su idioma original— los paisajes de igual forma y los elementos de utilería favorecen a este ambiente; un segundo ambiente generado en la puesta en escena está asociado a la logia masónica, remarcado sobre todo, en las escenas relacionadas al templo de Sarastro, en donde se encuentran diálogos cargados de este simbolismo, así como elementos visuales y accesorios de la vestimenta, sin abandonar el uso de huipiles mexicanos. Probablemente el director busca generar la rela-



ción de la cultura precolombina con las pirámides egipcias –a sus constructores se les atribuye, aunque no de forma oficial, el inicio de esta logia– tomando en cuenta las similitudes entre las características de las pirámides del Cairo y las del territorio mexicano, en cuanto a formas, dimensiones y alineación en relación a los movimientos estelares, aunado a las similitudes existentes entre las divinidades del antiguo Egipto y las de la cultura maya, formando el vínculo para trasladar la ópera, con sus signos masónicos, a dicha época y territorio; aunado a la importancia de la masonería en el país, que aunque siglos más tarde se introduce de forma oficial, han intervenido directamente en la política de México desde la Independencia, la Reforma, la Revolución, la Guerra Cristera y en la actualidad, contando con una gran influencia en lo político, lo social y filosófico, aunque al ser una logia secreta, se hace de manera oculta. Todos estos argumentos conducen al director a unir en su escenificación estos ambientes, lo precolombino, lo mexicano y lo masónico. De igual forma se crean diversas atmósferas, por ejemplo, para las escenas de Papageno, incluso durante su intento de suicidio, está cargado de cierta simpatía; de manera similar, las escenas de las damas de la Reina de la Noche, cuentan con una remarcada atmósfera de alborozo o las escenas de Monóstatos, que de forma aligerada, se muestra como una especie de diablillo de pastorela navideña, en la que si bien existe una atmósfera de lujuria, también es de empatía, resultando curioso la inserción de atmósferas ligeras, incluso positivas, en situaciones violentas o negativas –algunos críticos denotan en ello ligereza por parte del director y otros demuestran su asombro al señalarse actitudes como el machismo en México en el que no sólo el director bromea con el acoso y la dignidad de la mujer, sino que el público reacciona a ello con risas (Figueroa, 2014; Gutiérrez, 2014; Haas, 2014). Contrariamente, en las escenas de Sarastro, domina una atmósfera de solemnidad; en las escenas de Tamino, de dignidad y en las escenas de la Reina de la Noche, de ocultismo.

El vestuario, hecho a base de la técnica de telar de cintura, propia del arte textil indígena, teñido con tintes naturales, cuya inspiración se basa en la figura de la serpiente emplumada, son la apuesta para esta producción (Gobierno de la República Mexicana, 2014). También los accesorios, sandalias y tocados, remiten a la cultura oaxaqueña, a excepción del personaje de Tamino, el cuál, dentro de la fábula es un extranjero, motivo por el que su atuendo difiere en forma y textura. Algunos personajes emplean elementos con signos masónicos, de manera especial Sarastro y sus sacerdotes, remarcando, así, su pertenencia a esta logia.

En la tabla 25 se detallan los vestuarios en esta producción.



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Tamino</i>	Traje oriental en dos piezas, completamente negro y de tela satinada, zapatos negros. Al final túnica amarilla.	Se evidencia su ser extranjero, único personaje con zapatos y con telas satinadas. El negro, color del duelo (p.129) pero también de la elegancia (p. 140), solo cuando vence las pruebas es apto para lucir prendas en el mismo estilo que el resto en tonos amarillos, el color del entendimiento (p. 86).
<i>Pamina</i>	Huipil largo de manta blanca y adornos rojos, enagua color carne, sandalias blancas. Tlacoyal en la cabeza rojo. Al final túnica amarilla.	Combinación en blancos y rojos marcan un contraste simbólico: fuerte-débil (p. 37). Vestuario que marca una relación con Papageno en el estilo. Solo hasta vencida la prueba porta el amarillo, unida a Tamino en el entendimiento (p. 86).
<i>Papageno</i>	Calzón marrón claro, faja de algodón roja, camisa de manta blanca, sandalias blancas y cinta roja en la cabeza	Dualidad simbólica, blanco- rojo, fuerte- débil. Blanco-marrón limpio-sucio, listo- tonto (p. 37). Estilo de vestimenta relacionado con Pamina, pertenecen a la misma comunidad.
<i>Sarastro</i>	Huipil amarillo y naranja, calzón negro, huaraches negros. Cuelga del cuello una imagen, en oro, del sol, en el que se puede también interpretar una letra G.	Color de la amabilidad y optimismo, remite al sol radiante, color de la luz, la iluminación y el entendimiento (pp. 85-86). Letra G, propia de los masones para expresar God –Dios en inglés- Gran líder, Gran arquitecto del universo, Geometría O Gnosis.
<i>Reina de la Noche</i>	Huipil morado y rayas rojas, enaguas negras, sandalias negras, tlacoyal rojo, un colgante en plata de jeroglíficos.	Negro-morado, magia, brujería, esoterismo (pp. 201-202). Violeta es el último color antes de la oscuridad, aludiendo al fútilo que lleva, Reina de la noche. Con el rojo, el erotismo (p. 67). Su colgante es un jeroglífico prehispánico, en contraposición a los signos masónicos, contra quienes lucha. Se destaca la división entre lo esotérico de este personaje, con la razón que representa Sarastro, según se muestra en esta propuesta.
<i>Tres damas</i>	Huipil con rayas grises y negras, enaguas negras, tlacoyal negro, sandalias negras.	El color de lo inhumano, de lo secreto, de las personas sin carácter (pp.269- 271), junto con el negro de lo malo (p. 132).
<i>Monóstatos y sus esclavos</i>	Monóstatos lleva huipil rojo, pecho bordado en vino, pantalón negro, sandalias negras; sus esclavos van igual pero el huipil es vino, bordado al centro en rojo.	Rojo y negro, el amor transformado en odio (p. 54). Se muestra en los colores una relación entre Monóstatos y sus esclavos, destacando a Monóstatos con un color más luminoso. También lleva colgado un signo que podría ser masónico, recordando que pertenece al grupo de Sarastro, aunque luego es expulsado y se une a la Reina de la Noche.
<i>Papagena</i>	Mañanita blanca, enaguas color carne, sandalias blancas, al inicio con una capa negra, cubriéndose el rostro y un bastón. Después un tlacoyal negro y un sombrero de de plumas negras.	El blanco y negro transita entre la claridad y la oscuridad, entre el bien y el mal (p. 127), personaje que mantiene una dualidad, al inicio es una viejecita, al finalizar una hermosa doncella.
<i>Tres genios</i>	Huipiles blancos, enaguas blancas, sandalias blancas.	Blanco de la pureza, del bien y la perfección (pp. 156- 163). Son los guías de Tamino y Papageno. Evitan la muerte de Pamina.
<i>Sacerdotes</i>	Huipiles negros con cuello amarillo; los altos rangos cuellos en rojo, calzón negro, sandalias negras.	Negro del sacerdocio (p. 134), pero también de las prendas masónicas. Cuello en amarillo del entendimiento (p.86) y rojo del fuego (p.56).

Tabla 25. Los colores en el vestuario de *La flauta mágica*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



Para los elementos de utilería se apuestan también por diseños mexicanos que ayudan a continuar con el ambiente creado; la serpiente emplumada que de manera simbólica atemoriza en la primera escena a Tamino y en su siguiente aparición la domina con la flauta; la canasta gigante de junco, en la que aparecen los tres muchachos guiando a los protagonistas y como utilería de mano las jaulas de junco de Papageno, recordando su oficio —es el cazador de pájaros de la Reina de la Noche— la flauta y el carillón que las tres damas entregan a Tamino y Papageno, mismos que serán utilizadas en diversas ocasiones, cambiando el rumbo de las escenas —del peligro a la dominación del mal— cobrando protagonismo en las fragmentos en los que aparecen, al grado de otorgar, la flauta, el título a la ópera; la canasta donde llevan piedras, así como la jícara donde le dan agua a Papageno, son elementos notoriamente tomados de las culturas indígenas; aunque, a veces, con un tratamiento confuso, como el cuchillo, también remarcado en esta estética, que la Reina entrega a Pamina para matar a Sarastro, a su vez Monóstatos se lo quita y huye; sin embargo ese mismo cuchillo vuelve a aparecer cuando Pamina intenta quitarse la vida aunque ella ya no tiene más contacto con Monóstatos, pues ha sido expulsado del templo, resultando ilógica la segunda aparición del cuchillo.

Una vez elaborado el análisis de las cuestiones formales se puede llegar a la conclusión de que el director de escena, Morales, junto con la escenógrafa Blanes, optan por una estética estilística abstracta simbólica —siguiendo la terminología de Martínez (2017)— ya que si bien se denota una base en las culturas prehispánicas asentadas en Monte Albán, no son tratadas de forma realista, sino deformadas mediante proyecciones y el uso del color, aunado a una simbología que remite al pensamiento masónico, de entre las que destacan la imagen del ojo que todo lo ve, símbolo utilizado por los *Illuminati*; las pirámides, que no solo remarcan la geometría de los masones, sino que le otorgan el significado de montañas sagradas; las columnas, colocadas a la entrada de las logias masónicas; las proyecciones de constelaciones e imágenes siderales presentadas en la obertura, como otro signo masónico, el cielo de la logia y su interés por la astrología. Sin embargo, de manera contradictoria, el vestuario opta por un diseño realista con bases en las culturas prehispánicas, para atender la ubicación y temporalización pretendida por la dirección. El diseño escenográfico es de tesis, priorizando el núcleo de convicción dramática en el lenguaje prehispánico y masónico; y de personaje, al generar atmósferas que remarcan la condición de cada protagonista.



Personajes e interpretación

Siguiendo el modelo propuesto por Vogler (2002), podría encontrarse que en esta ópera el héroe corresponde al personaje de Tamino, quien tiene el papel más activo del libreto y el que supera las pruebas, mostrando un crecimiento al final de la fábula; su mentor es Sarastro, que con su sabiduría le acompaña y apoya; los guardianes del umbral son los hombres armados, los sacerdotes y el orador; como heraldo pueden fungir las tres damas, que aunque trabajan para la Reina de la Noche, son quienes entregan la misión a Tamino; la figura cambiante es la Reina de la Noche, que pasa de ser la madre angustiada por el rapto de su hija, a la mujer vengativa capaz de entregarla a Monóstatos; la sombra es Monóstatos, que atemoriza tanto a Pamina, como a Papageno y Tamino creyendo que tiene de su lado a Sarastro, sin embargo al final sus estrategias no vencen; como embaucador del héroe, Papageno, que con sus deslices dan alivio cómico a la ópera y como la aliada, Pamina, con la que Tamino cruzará las pruebas finales, vencíéndolas. Para mostrar el arco del personaje protagonista, según esta puesta en escena, se propone el esquema 11:

Acto I	Acto II
<p>Tamino busca comprender los misterios que encierra el universo</p> <p>Una serpiente emplumada asusta a Tamino, cae desmayado.</p> <p>Al despertar ve a Papageno y cree que es su salvador.</p> <p>Las tres damas de la noche se presentan ante él confesando haberle salvado.</p> <p>Tamino se enamora de Pamina en cuanto le muestran las damas su retrato.</p> <p>La Reina de la noche ofrece a Tamino la mano de su hija si la rescata de Sarastro.</p> <p>Recibe como ayuda una flauta mágica que le acompañará en su viaje.</p> <p>Tamino y Papageno se ponen en camino para rescatar a Pamina.</p> <p>Tamino se entrevista con el orador, cambiando su visión de Sarastro.</p> <p>Tamino doma a la serpiente emplumada con su flauta.</p> <p>Tamino llega hasta donde está Sarastro y encuentra por primera vez a Pamina.</p> <p>Tamino empieza las pruebas de los iniciados.</p>	<p>Tamino hace un juramento para comenzar su camino de iniciación.</p> <p>Tamino comienza con la prueba del silencio, vencíéndola.</p> <p>Tres jovencillos les traen sus instrumentos mágicos y comida.</p> <p>Tamino ve sufrir a Pamina, pero no le habla a causa de su prueba.</p> <p>Tamino es reunido con Pamina por Sarastro.</p> <p>Tamino y Pamina se despiden.</p> <p>Tamino continúa sus pruebas</p> <p>Tamino ve llegar a Pamina, ahora pueden atravesar juntos las pruebas.</p> <p>Después de vencer, Tamino danza con su amada.</p> <p>Tamino y Pamina son investidos como iniciados.</p>

Esquema 11. Arco del personaje de Tamino.



Se distinguen al menos tres diferentes propuestas en la interpretación de los personajes. La primera relacionada con lo simbólico; la segunda relacionada con lo estereotipado y los clichés de la cultura mexicana y la tercera relacionada con una propuesta más orgánica y estética. De esta manera se encuentran los fragmentos empapados de simbolismo, como la obertura en la que Tamino al centro del espacio y de espaldas casi todo el tiempo, con las manos extendidas, parece extasiado con el cosmos –cargado de una simbología prehispánica y masónica– para que en un segundo momento intente cogerlas y apropiarse de ellas, después, arrodillarse y contemplarlas y finalmente cae al suelo en posición fetal, despertando con un salto horrorizado, lo que podría entenderse como un estado de gestación y nacimiento de este personaje, cuando menos, metafóricamente, un despertar a la vida –para este momento Tamino no es aún un iniciado, pero muestra ya una curiosidad e interés en los astros, interés aunado al pensamiento masónico. Otro momento que parece simbólico es la aparición de la serpiente emplumada, Tamino al verla no se atreve siquiera a levantarse del suelo, incluso su miedo lo lleva a caer desmayado, solo fuerzas extraordinarias lo pueden liberar de él –las damas de la Reina de la Noche– pero para la siguiente escena en la que se presenta esta serpiente emplumada, Tamino logra dominarla con su flauta mágica, haciéndola moverse al ritmo de la música, denotando un crecimiento del protagonista que domina el día y la noche y toda la creación, según representa esta deidad en las culturas antiguas; los gestos de los tres muchachos también marcan una serie de códigos con las manos, que transitan entre llevárselas a los ojos, a los oídos y a la boca, recordando que se trata de seres sobrenaturales, que aparecen por el aire y que notoriamente visten completamente de blanco, como si fueran una especie de ángeles –el director busca remitir a la imagen de los *Tres Monos Místicos*, antiguo ícono sagrado que significa no ver el mal, no escuchar al mal, no hablar del mal, posteriormente realizan otros movimientos, que tienen que ver con los grados que hay en la masonería. La escena de las pruebas, en las que Tamino y Pamina se adentran en el fuego y en el agua, saliendo victoriosos con la flauta en lo alto, se vuelve otra escena cargada de simbolismo –la flauta que hace referencia a la virtud y las montañas a la vida en la Tierra.

La segunda manera de interpretación, basada en clichés y estereotipos mexicanos, se percibe sobre todo con la parte hablada y los diálogos propuestos por el director, que aunque obedecen al seguimiento de la obra, han



sido llevados a un territorio cercano a las películas y pastorelas mexicanas, en la forma de hablar y en las actuaciones, que lejos de llegar a un naturalismo interpretativo, se vislumbra la artificialidad, algunas de ellas, buscan un aligeramiento cómico, como la escena de Papageno, contagiado por la risa de Papagena, presentada aún en su disfraz de vieja, hasta que él, poco a poco, va cayendo en cuenta de que aquello que suena tan incoherente —que esa anciana es su prometida— en realidad se trata de su propio destino.

Por último, como tercer tipo interpretativo, corresponde a los fragmentos cantados, en donde apuestan por escenas más orgánicas, muchas de ellas cargadas de emociones realmente sentidas, como el aria de Pamina *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*; y en otras buscando una estética en el movimiento, por ejemplo en todas las participaciones de las damas de la Reina de la Noche, apostando por movimientos estilizados y coreografiados, a veces simultáneamente y otras de forma consecutiva, llegando siempre a la complicidad; en la escena de los Papagenos, *Pa-Pa-Pa-Papagena!*, también se produce esta situación; en otros momentos incluso, los personajes hacen una especie de danzas prehispánicas: en el aria de Papageno, *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!*, en el que Papageno danza con su carrillón, atrayendo la fortuna y en el coro *Tamino mein! O welch ein Glück... Wir wandelten durch Feuergluten*, una vez vencidas todas las pruebas, Tamino y Pamina realizan una danza indígena que refleja su unión y su triunfo; otra danza propuesta, pero esta vez colocada de manera cómica, es la escena en la que Papageno, con su carillón, logra cambiar la actitud de los esclavos de Monóstatos, que pasan de ser agresivos a mostrar un comportamiento infantil, haciéndoles bailar acompañando a la melodía. Algunos momentos reflexivos, dentro de este mismo estilo interpretativo, se denotan en las diversas participaciones de Sarastro, de sus sacerdotes, de los guardias y del orador, llenando de solemnidad los momentos serios de la ópera.

Las entradas de los personajes no siempre son afortunadas; la Reina de la Noche se presenta sobre una canoa que en dos ocasiones se frena por problemas técnicos, lo que hace que su aparición tan temida y esperada se vuelva incluso cómica por la falta de cuidado. Lo mismo que la escena en la que Monóstatos desde fuera, lujuriosamente espía a Pamina, pero ella aún no se encuentra en escena, más tarde la joven entra a hurtadillas y ocupa su sitio; o la entrada de Tamino y Papageno a la sala de pruebas, en la que se supone ya llevan tiempo, sin embargo, los actores llegan derrapando a sus lugares, colo-



cándose a la vista del espectador, como un descuido recurrente en la dirección. El coro, como parte de la trama, funge como sacerdotes de Sarastro, contando con movimientos uniformes y delineados, pero acordes a la situación.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

A manera de conclusión, retomando el núcleo de convicción dramática que busca presentar la peripecia de *La flauta mágica* dentro de las culturas precolumbinas del sur de México, en asociación con la masonería y a la vez respetando el contenido de la ópera, se puede cerciorar que los fragmentos cantados respetan cada situación propuesta por el libreto, generando atmósferas que acercan a la fábula, bien con escenas jocosas, tristes, de reflexión o heroísmo, en algunas de ellas logrando introducir danzas que remiten a las culturas indígenas. El tiempo suele avanzar siempre con la acción, buscando dinamismo en la representación. Los fragmentos hablados, por otra parte, son reducidos y traducidos al castellano; buscan resaltar lo jocoso del texto, que si bien, aligera la ópera, también el contenido se vuelve más superficial, sin ahondar tanto en los diálogos originales. Entre cada escena se opta por el oscuro para marcar las transiciones temporales y espaciales, lo cual ayuda a que sea comprensible el cambio, pero resta eficacia, rapidez y limpieza visual, lo que las vuelve pesadas e interrumpe directamente los acontecimientos suscitados en el escenario.

En la cuestión visual, como bien se dijo, el vestuario intenta remarcar, con huipiles, las culturas indígenas de México, sin embargo la escenografía y utilizaría no remiten a un tratado realista, ni tampoco buscan la espectacularidad en todas las escenas, por lo que tampoco se denota la majestuosidad de aquellas culturas, sino se ven apenas pinceladas de ellas, como la escena de la habitación de Pamina, que resulta simplista, sí con materiales correspondientes a esta región, pero sin un tratamiento estético que capture con su belleza, lo mismo que algunos elementos de utilería de planta como la serpiente emplumada, un símbolo importante en la puesta en escena y con un tratamiento claro, pero visualmente daba la apariencia de un *Teleñeco*. El uso de los videos remiten a un sinfín de símbolos y códigos, no todos comprensibles y no siempre cuidadosamente colocados ya que, los personajes al caminar por ciertas zonas, se impregnan de dichas imágenes, sin que este recurso de proyección sobre actores sea un efecto buscado.

Con respecto a la interpretación, si bien se opta por castellanizar los diálogos con el fin de hacerlos más cercanos al espectador, al impregnarse del este-



reotipo de las películas o pastorelas mexicanas, se marca más la artificialidad de la obra que en los fragmentos cantados en alemán, donde esos clichés desaparecen, aunque cabe hacer mención que no todos los personajes marcan esos estereotipos durante los fragmentos hablados. Por otro lado, también existen escenas muy trabajadas interpretativamente, cuidando los movimientos y desplazamientos.

En general puede concluirse que no todos los elementos son armónicos entre sí: el vestuario y la escenografía distan en el diseño; el tiempo dinámico y los constantes oscuros permiten un avance de la acción pero con recurrentes pausas; la interpretación transita entre lo simbólico, lo orgánico y el cliché. Los diálogos cortados y colocados en español, denotan mayor artificialidad en la interpretación que los fragmentos cantados y los recurrentes chistes insertados si bien generan risa, quitan profundidad al contenido. La traslación de la ópera a las culturas prehispánicas de México y los recurrentes signos masónicos mostrados en escena, logran, sin embargo, encajar con la peripecia ya que la historia ficcional logra mantenerse.

Antonieta

Ópera de Federico Ibarra, con libreto de Verónica Musalem

Estreno: México, Teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes, 2010

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 2016

Montaje analizado: Febrero, 2016

Temática y lectura contemporánea

La ópera en un acto, *Antonieta*, de Federico Ibarra (1946), concluida en el año 2010, constituye la última creación del compositor, que sin duda resulta uno de los más prolíferos de México. El libreto de Verónica Musalem abarca la trágica historia de Antonieta Rivas Mercado, hija del famoso arquitecto que concluyó los trabajos del emblemático monumento conocido como el Ángel de la Independencia. Su corta vida, muestra la imagen de una mujer mexicana, avanzada a su tiempo (1900-1931) la cual estuvo ligada íntimamente a la política y al arte del país.² Su vida privada se vio envuelta en una serie de escándalos

2 Antonieta Rivas Mercado se sitúa en el centro del movimiento artístico de México, fue mecenas del grupo “Los contemporáneos” de entre los que destacan Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Andrés Henestrosa y Carlos Chávez, los artistas más



por lo que busca refugio en Nueva York y París, hasta que decide quitarse la vida en plena Catedral de Notre Dame. La peripecia comienza con el suicidio de Antonieta, seguida de una especie de tiempo onírico en la que mantiene largas conversaciones con su padre muerto y con tres personajes alegóricos: la política, el amor y el arte. Ellos se encargarán de juzgarla, de animarla o de atacarla; a la vez una serie de rememoraciones de su pasado, la llevan de nuevo a optar por el suicidio, como un ciclo imposible de cambiar.

El objetivo del compositor en sus creaciones, como logra leerse en el programa de mano, consiste en devolver el sentido teatral a este arte, abarcar argumentos novedosos en sus composiciones y utilizar su propio idioma, el castellano, como vía de expresión (Ibarra, 2016). La ópera *Antonieta*, presentada por primera vez en Bellas Artes, forma parte de los festejos del aniversario del compositor, compartiendo programa con el *El pequeño príncipe*, del mismo autor, por tratarse de obras breves en un acto, contando con diferentes equipos artísticos para su realización escénica. *Antonieta*, encabezada por el director de escena José Antonio Morales, cuyo montaje original data del año 2010 en el Centro Nacional de las Artes, se vuelve a retomar, respetando, en gran medida, su propuesta original, cuya intención remarca la importancia de presentar la vida de la protagonista de la manera más clara posible (Gutiérrez, 2016), puesto que el libreto de Musalem, como ella misma lo expresa, se trata de una biografía hecha a retazos de diferentes momentos de su vida, sin un orden lineal, pretendiendo, sobre todo, adentrarse en el universo interior de Antonieta (Notimex, 2010). Si bien la decisión de crear esta ópera, es una sugerencia que se le hace al compositor para los festejos del centenario de la Revolución Mexicana –contemporáneo a al personaje protagónico– y bicen-

importantes de su tiempo. También participó económica y activamente en la campaña electoral a la presidencia de José Vasconcelos –político que logra la autonomía de la Universidad Nacional de México– aunque, tras un fraude, pierde la candidatura en 1929. Su vida privada se vio rodeada de escándalos amorosos tras su divorcio con el inglés Donald Blair, así como su relación con Vasconcelos y su declarado enamoramiento del pintor Manuel Rodríguez Lozano –asentado en una serie de cartas que posteriormente se hacen públicas, en las que se evidencia la falta de correspondencia del artista por su ser homosexual (González, 2002). En definitiva, un mujer adelantada a su tiempo, que conocía cinco idiomas, fundadora de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Teatro Ulises y promotora del profeminismo en México (Ibarra, septiembre 2016).



tenario de la Independencia, siendo la primera ópera verista del compositor, logra despertar su interés por este personaje debido a la lucha posrevolucionaria de esta mujer que refleja un modelo en la reconstrucción de la patria a través, principalmente, de la cultura. Por lo tanto puede encontrarse que el núcleo de convicción dramática de esta ópera busca realizar un homenaje a este personaje incomprendido de su tiempo y a la que tanto le debe México –por su entrega al país al que quiso colocar en la contemporaneidad del pensamiento, exponiéndose como una ópera que pertenece a nuestro tiempo (Spíndola, 2016)– queriendo introducir al espectador dentro de la mirada de esta mujer, de una manera coherente y comprensible.

Tiempo escénico y estructura dramático musical

La ópera *Antonietta* transcurre en la primera mitad del siglo xx, de manera concreta los años que abarcan su vida (1900-1931) sin contar con un orden lineal o cronológico puesto que es recurrente la regresión, y más aún, el tiempo ácrono, ya que la obra muestra apenas fragmentos de su vida, mezclados con situaciones oníricas fuera de todo tiempo real, optando por una distancia temporal infinita o de ucronía en la que puede percibirse una especie de juicio después de la muerte, pero también tiene una distancia temporal simple, en retrospectiva, mostrando diversos episodios de su vida, lo que da como resultado una temporalidad compleja, puesto que en ocasiones se muestran ambas distancias temporales de manera sucesiva y en otras de manera simultánea.

La obra consta de un acto, sin la división marcada entre escenas, salvo el oscuro y la pausa musical que se hace tras el primer fragmento que muestra el suicidio de Antonietta, todo lo demás se presenta como una unidad indivisible, compuesta de fragmentos unidos entre sí, sin que sea siempre inteligible dónde termina uno y dónde comienza el otro, por lo que para su estudio temporal se propone la segmentación de breves sucesos que van cambiando los acontecimientos ocurridos en escena, aunque musicalmente estén siempre ligados.

La peripecia de la obra marca su inicio un 11 de febrero de 1931, en la capital francesa, con el suicidio de Antonietta en la catedral de Notre Dame, durante su agonía psicológica se muestran diferentes partes del templo sin que exista una elipsis temporal, sino más bien, mostrando un tiempo de resumen, es decir, en breves minutos el espectador se introduce en el largo sufrimiento de la protagonista, hasta que llega a quitarse la vida. Pasando este primer fragmento se produce una pausa musical y un oscuro, señalando con ello un salto



en el tiempo. Para el siguiente episodio unas feligresas rodean el cadáver de Antonieta y escandalizadas piden echarlo fuera; notoriamente, se trata de unos minutos posteriores al suicidio. Llegando al siguiente suceso, sin hacer corte en la propuesta visual, ni corte musical, se da pie a una especie de fragmento onírico, en el que el cuerpo de la joven es reconocido por su padre —quien en realidad ha fallecido años atrás, por lo que se trata de una especie de encuentro después de la muerte— y a su vez se presentan las alegorías del arte, el amor y la política, discutiendo las causas del suicidio, manteniendo un tiempo de ucrónia. Al concluir este fragmento se propone un oscuro, la música funge como nexo, ligándolo con el siguiente episodio; ahora se propone una regresión en la vida de Antonieta, ficcionalmente se trata de un *flashback* de la protagonista, se percibe plena, su casa muestra diferentes transformaciones, el tiempo es de resumen, remarcando los años transcurridos. En el siguiente fragmento se vuelve al tiempo ucrónico, sin que exista un corte escénico, en el que ella habla con su padre y luego con las tres alegorías; esta escena onírica vuelve, como todo sueño, a alejarse de cualquier lógica espacial o temporal. Se indica otro cambio de suceso evidenciado por la música, aunque los personajes continúan en el mismo punto que en el fragmento anterior, recurriendo una vez más al *flashback*, en el que el padre muestra a su hija su próximo proyecto, el Ángel de la Independencia; aunque el espacio durante esta parte se transforma, se señala la continuidad en el tiempo. Para remarcar el siguiente episodio hacen caer el telón pero se mantiene la continuidad musical, hay un salto temporal, históricamente es un 16 de septiembre de 1910, cumpliéndose el centenario de la independencia de México, pese a que la joven debería para esa época tener diez años, lo vive desde su edad adulta, mezclándose con el tiempo onírico. La música muestra otro cambio importante en los acontecimientos, la revolución estalla, se va consumiendo el lugar del festejo, aunado a una serie de imágenes que muestran los terribles estragos de la guerra, en un tiempo de resumen; Antonieta misma, para concluir este fragmento pide dar vuelta a la página. Nuevamente, con continuidad musical, se une al siguiente fragmento que ahora alude a la casa de Antonieta, marcando un salto temporal, la guerra ha concluido, con lo que se entiende que la joven es ahora, cuando menos, una mujer de veinte años, este breve fragmento pronto es mezclado con el tiempo ucrónico, volviendo a presentarse el padre de Antonieta que le pregunta por el México postrevolucionario, pasando nuevamente a una tempo-



alidad de resumen se proyectan una serie de imágenes de murales mexicanos propios de este periodo, comprimiendo la historia artística apoyada por Antonieta —recordando que ella fue mecenas de los más importantes pintores, músicos y dramaturgos de su tiempo— concluyendo este momento su padre revela a Antonieta, que él ha muerto y que ahora debe marcharse. La escena cambia a otro tiempo onírico, señalando un claro corte con respecto al fragmento anterior remarcado por la música sin que exista una interrupción escénica; esta vez la política, el arte y el amor se burlan y atacan a la protagonista, al mismo tiempo, se interpone un tiempo ucrónico y de regresión, colocando a un pueblo mexicano leyendo sus cartas, accediendo a su intimidad, lo que hace que Antonieta parezca enloquecer. Se señala otro cambio de situación gracias a la caída del telón; no hay interrupción en la acción ni en la música, pero se reconoce un corte en la ficción, volviendo nuevamente al espacio mostrado en la primera escena, la catedral de Notre Dame. Una vez más se retoma la escena de la muerte, repitiendo la misma frecuencia, no como una réplica de la pri-

mera vez, sino mostrada de una manera metafórica, ahora el ángel es quien la toma en brazos, completando el ciclo de la ópera que termina como comienza, con el sonido del disparo, mientras ella expira su último aliento. Debido a la complejidad temporal de esta escenificación se propone el siguiente esquema que muestra la figura 18.

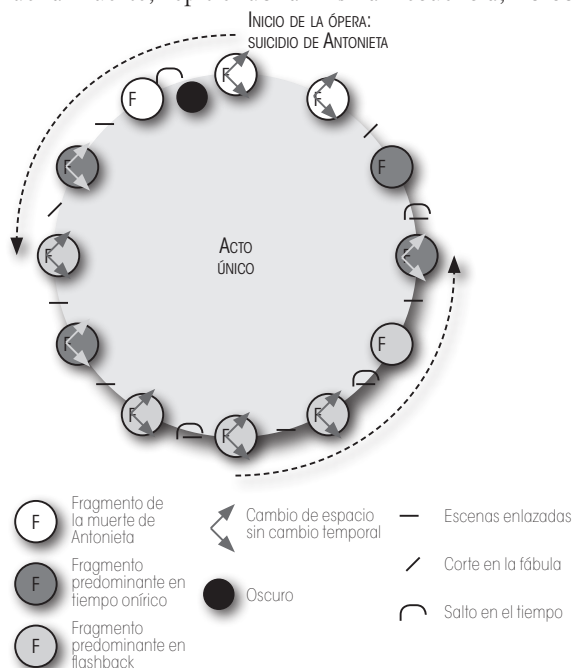


Figura 18. El trabajo del tiempo en *Antonieta*. Esquema propio realizado para esta tesis



Los fragmentos musicales se manifiestan casi siempre a manera de diálogos, salvo las reflexiones de la protagonista, los coros, el vals del festejo de la independencia y fragmentos de orquestación que remiten, por ejemplo, a los acontecimientos culturales comprendidos durante un periodo revolucionario y postrevolucionario. Con ello puede afirmarse que, gracias a las modificaciones constantes en el espacio escénico, aunado a la misma estructura del libreto, la acción parece avanzar con un ritmo escénico concorde al musical aunque, en ciertos momentos las escenas parecen alargarse con fragmentos demasiado estáticos o repetitivos en el trazo escénico.

Espacio escénico

La ópera se desarrolla entre Francia y México –lugares trascendentales en la vida de Antonieta– sin embargo, en las escenas oníricas el lugar queda fuera de toda lógica real. Así mismo, todo está sumergido como en una especie de juicio final, en el que se vuelven a escenas del pasado, comprimiendo el tiempo con los incesantes cambios de espacio y a la vez con una señalada continuidad escénica, como si se apreciara la transformación del lugar a través de los años.

Durante toda la obra se contará con el mismo suelo, se trata de rombos blancos y negros que abarcan todo el espacio, al fondo un panorama y en los tres términos del escenario diversas gasas que abren y cierran el espacio en los que se proyectan los cambios de lugar. Como bien se ha dicho, la obra consta de un acto, sin división de escenas, sólo en el cambio del primer fragmento se hace una pausa musical y un cambio espacial fuera de la vista del espectador, posteriormente no se volverá a acudir al corte y las transiciones serán efectuadas por la maquinaria a vista del público. El primer espacio propuesto es la catedral de Notre Dame, en París, donde la protagonista se quita la vida. Varios ángulos son mostrados, la fachada principal, una nave con la capilla de La Piedad, la nave central, el interior enmarcado con el rosetón gótico y otra nave lateral con un gran vitral. Se trata de un espacio en continuo movimiento, los pilares son móviles y se acomodan mientras acontece la primera escena, dando la impresión de introducir al espectador en el delirio de la protagonista, aunado a las imágenes proyectadas que se acercan, agigantándose, nuevamente como si se trataran de alucinaciones. Posteriormente se pasa a otro fragmento onírico, mezclando imágenes de la catedral, con estatuas que cobran vida. Para la casa de Antonieta se coloca al centro un gran piano negro de cola



y sobre el panorama se proyecta el tapiz de una pared y constantes fotografías, a gran escala de la protagonista; también se proyecta la imagen de un jardín, como si el espectador pudiera ver a través de la ventana interior, al patio de la mansión de Antonieta. Volviendo al tiempo onírico, las esfinges vuelven a recobrar vida, el lugar se marca con una gasa negra de fondo y una silla que el padre de Antonieta le coloca en primer término. Repentinamente, el espacio remite a una glorieta de la avenida Reforma, donde es colocado el Ángel de la Independencia, acudiendo al uso del panorama enmarcado con un cielo cargado de nubes.

En un salto de tiempo, el libreto conduce al año 1910, se trata del festejo del centenario de la Independencia de México, se proyecta al fondo, la imagen de un billete emblemático con el rostro de Don Miguel Hidalgo, precursor de

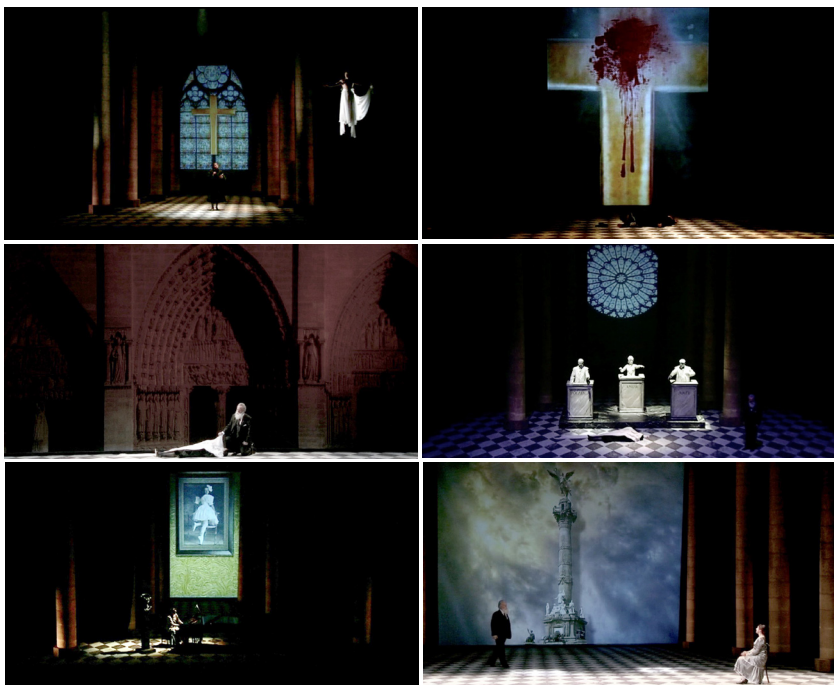


Imagen 26. Escenografía de *Antonieta* (I), acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



la independencia y por el otro de Porfirio Días, presidente de aquel entonces. Los pilares vuelven a ser importantes para resaltar la majestuosidad de la sala, aunando los trajes elegantes, al estilo francés, propios de las clases altas de la época del porfiriato. Sin corte en la ficción el espacio se transforma, bajando un bastidor plastificado, imitando lo que sería un gran ventanal, dejando ver, del otro lado, el monumento a la Independencia. Nuevamente se pasa a la proyección que muestra el billete emblemático, pero esta vez parece sacar humo y quemarse, señalando con ello el inicio de la Revolución Mexicana, afectando a las clases aristócratas; todos huyen del espacio mientras este va llenándose de humo. Posteriormente, un telón mostrará diversas catástrofes, con proyecciones de sombras: fusilamientos, encrucijadas, violaciones y muertes, hasta que se vuelve a la calma. Una vez más se muestra la casa de Antonieta, el piano de cola al centro y al fondo la imagen de la fachada de la casa, como si se tratara de una pintura, en el que los cimientos han sido desvanecidos; durante este fragmento vuelven a aparecer las alegorías, ya no como estatuas de mármol, sino humanizadas, se trata de una alucinación, remarcada, además, con luces especiales, que manchan el suelo de rojo. Nuevamente, gracias a una gasa negra, para el siguiente fragmento se proyectan una serie de imágenes en movimiento, alusivos a la gran riqueza pictórica, reflejada en la basta producción de murales posrevolucionarios; estas imágenes cambian constantemente, enfocan algún detalle, giran, se superponen, siempre acompañando la intensidad marcada por la música de Ibarra. Concluyendo esta parte, se levanta la gasa ubicada en segundo término y aparece en el suelo sobre una base de mármol, tres pedestales sobre los que reposan las reiteradas alegorías ya humanizadas, las columnas a los lados delimitan el espacio. El coro, que funge aquí como pueblo mexicano, se adentra en la intimidad de Antonieta; sus cartas, como una especie de metáfora, caen del cielo, y todos los ciudadanos las pueden recoger, leer, y reírse de ellas. Antonieta, atormentada pide que se acabe ese sufrimiento, de manera que a la vista del espectador, la base de mármol se va moviendo hacia atrás, con todos los ciudadanos encima de ella, como si fueran succionados por el fondo, hasta que son cubiertos por un telón negro, quedando el espacio vacío. El telón se levanta, y sobre el panorama, nuevas proyecciones de la catedral de Notre Dame; se vuelven a los mismos lugares recorridos durante el primer fragmento, para anunciar, una vez más, el suicidio de Antonieta, esta vez de manera poética, en brazos del ángel.



Es una escenografía semifija, en el que el suelo permanece tanto en los espacios abiertos como en los cerrados, en el tiempo real y el onírico, en los lugares ubicados en México y en París. En la parte movable: los pilares, los telones, el panorama, el piano, las bases de mármol, los pedestales y el monumento del Ángel de la Independencia. Se trata, por lo general, de un espacio en equilibrio, buscando la simetría y el uso de formas geométricas regulares. Se apuesta por la armonía del color número cuatro para casi toda la ópera, empleando tonos poco saturados, con un fondo oscuro, aunque a veces se cambia a la quinta armonía colocando colores saturados en la iluminación sobre el

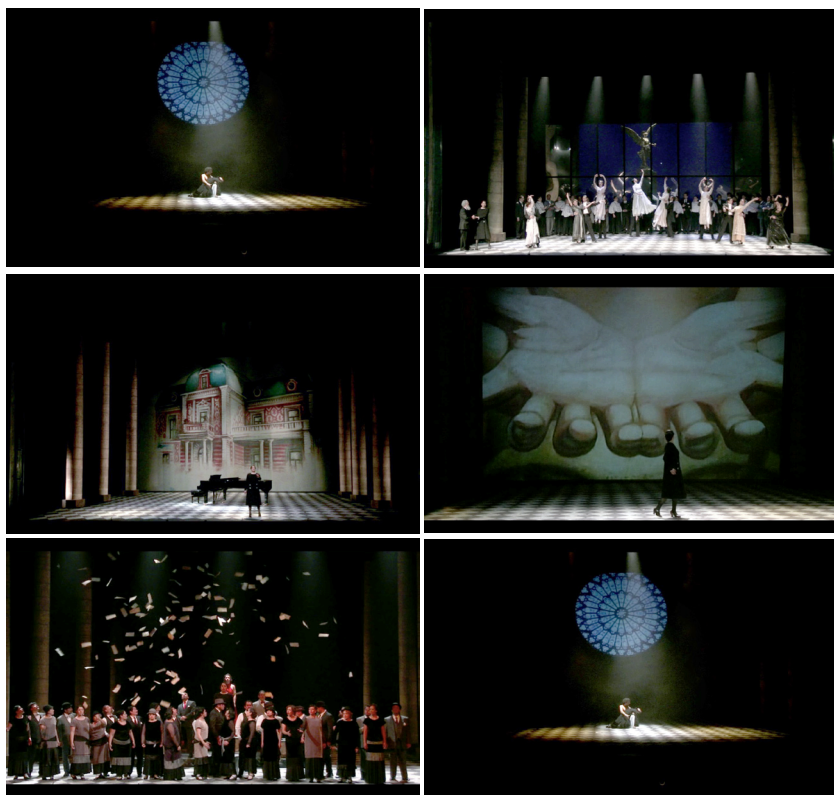


Imagen 27. Escenografía de *Antonieta* (II), acto único. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



neutro de la escenografía, con el fin de acentuar las emociones que transitan por la protagonista. Gracias al uso de proyecciones, varias escenas muestran una textura visual mecánica, con imágenes en continuo movimiento, sin embargo no deja de utilizarse la textura táctil natural asequible mostrando elementos tridimensionales: los pilares de piedra, el piano de madera, el mármol de las bases y los pedestales, así como el bastidor que da aspecto de ser un gran ventanal de vidrio. Aunado al uso del suelo que ayuda a crear una textura visual organizada, con la cubierta de rombos negros y blancos en todo el espacio.

La iluminación ayuda a crear ambientes, no remarca el paso del tiempo, pero sí señala, en varias ocasiones el momento del día, o la época del año. Para los momentos íntimos o de soledad se suele proponer una luz cerrada, y para los momentos multitudinarios, festivos o de gozo, una luz abierta. De igual forma se juega con una luz cálida para los fragmentos que parecen formar parte de la vida de Antonieta y luz fría para los fragmentos oníricos, aunque esta regla no siempre se maneja igual. El uso de varias luces especiales ayudan a remarcar ciertas partes de la escena, por ejemplo: las esfinges humanizadas; Antonieta muerta en brazos del ángel en la que una luz parece abrirse desde el cielo para recibirla; o las manchas rojas en el suelo, cuando ya humanizadas las alegorías, se presentan en la casa de Antonieta, generando una especie de alerta, reprochando cada uno a la protagonista. Se crean efectos de relámpagos, sobre todo en fragmentos en donde el peligro aumenta, sin olvidar el juego de sombras para denotar la tragedia de la guerra. La luz crea diversos ambientes, pero también atiende a las atmósferas propuestas por la ficción combinando elementos realistas —siempre desde el esteticismo— con otros más expresivos, y por lo tanto atmosféricos.

De esta manera, la puesta en escena remite a diversos ambientes, por ejemplo al inicio es eclesial y francés; luego pasa por un ambiente de pomposidad y lujo; seguido por un ambiente mexicano del siglo XIX; aunado los ambientes oníricos y fantasiosos. De manera contrastada hay atmósferas de festejo y gozo o de guerra y destrucción; por momentos el espacio busca transmitir la sensación de locura, de paz o soledad. De forma continua se va brincando de una atmósfera a otra y de un ambiente a otro, dado a que el libreto mismo, intercala fragmentos colocados en diversos lugares, situaciones y tiempos.

La utilería de mano es reducida y funcional: el bolso con la pistola en el primer fragmento para recalcar el suicidio de la protagonista; el sudario con



el que el ángel la cubre una vez fallecida; la flor que ella toma remarcando su felicidad en la primera escena del *flashback* y el cigarro con boquilla que fuma denotando la época y su afrancesamiento; la cámara del fotógrafo en la fiesta, que además de colocar al espectador en la época, es el nexo para unir el siguiente fragmento, en el que la guerra comienza, dispersando a todos los invitados del evento que posaban para una foto; el espejo y el labial rojo que utiliza la alegoría del amor, humanizando a su madre, remarca, con sus propias palabras, que se trata de una mujer adúltera y las cartas escritas por Antonieta, que de manera metafórica caen del cielo, quedando su intimidad al alcance de todo el mundo.

El vestuario subraya la época y ubica el contexto –al inicio religioso, los hombres portan una cogulla y las mujeres van de vestidos negros y velos en la cabeza; en otro momento el pueblo mexicano muestra trajes propios de principios del siglo xx. También, con el vestuario, se marca el estatus–la elegancia de los personajes de las altas clases sociales, a las que claramente pertenecen Antonieta y su padre. La indumentaria en los personajes alegóricos hace que se transformen de estatuas de mármol a ser humanos; el ángel también cambia de atuendo dependiendo la ocasión y, finalmente, unifica la propuesta estética –se optan por tonos neutros, incluso para los protagonistas, a excepción de la alegoría del amor cuando es humanizada que destaca por su largo vestido rojo. De manera detallada se propone la tabla de la página siguiente.

Finalmente, –basados en Martínez (2017)– puede concluirse que se trata de una estrategia estético estilística narrativo esteticista en el que la escenografía pretende una función locativa, sin llegar a la mimesis, bastando con pocos elementos para representar la realidad cultural –por ejemplo, la casa se muestra con el piano y la pared; la catedral con el suelo y el rosetón– aunque siempre buscando escenas atractivas, que visualmente llegan a la majestuosidad, presentando una realidad poetizada. Se trata de un espacio múltiple y consecutivo y una escenografía semifija. Se opta por un diseño de escenografía de personaje, en el que parece que el espectador se introduce en la mirada de la protagonista, mediante una distorsión de las imágenes, siendo el público cómplice de estas visiones que sólo puede comprender el personaje protagonista, por lo que el espacio no es objetivo, sino que el espectador lo aprecia tal y como Antonieta lo siente, situación buscada desde el núcleo de convicción dramática.



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Antonieta Rivas Mercado</i>	Abriego de piel, largo, negro; zapatos negros, medias negras. Al cambio, vestido con volantes en tela negra estampada de corazones blancos; medias blancas, zapato negro, cadena de oro. Al cambio, vestido negro, borde del cuello blanco y botones al centro delineados en blanco; medias negras, zapato negro. Para el final, lo mismo que en el primer fragmento.	Elegancia, juventud, duelo y luto en la primera parte. En su siguiente cambio, blanco y negro, es el principio y el final la suma de luz, plasmado en corazones y la ausencia de luz marcando en el fondo, un amor que no la lleva a ningún lado; joyas señalan su estatus. Otro vestido negro, de lo elegante jovial y el duelo constante, con ligeros tintes de blanco, de luz. Para el final vuelve de nuevo al negro total con su abrigo, expresando su duelo y su muerte, cerrando el ciclo como en la primera escena (pp. 127- 140).
<i>Antonio Rivas Mercado</i>	Traje negro, elegante, camisa blanca, corbata negra. Al cambio sin americana, con mangas de la camisa arremangadas y chaleco negro desabrochado.	El negro es el color de la elegancia y de la moda masculina (pp. 137-140). Cuello blanco y puños blancos símbolo de estatus (P. 172). Al final sin la americana, camisa arremangada y chaleco desabrochado, dan un toque desalineado al personaje, denotando la época de guerra.
<i>Alegoría del amor</i>	Americana y camisa de olanes, blanca y tiesa, cabello y cara en mismo estilo, se ve solo medio cuerpo sobre pedestal. Al humanizarse vestido largo, rojo, con olanes.	Es un busto de mármol, inanimado, también el blanco representa a los espíritus (p.164). Al humanizarla, los olanes recuerdan el busto visto con anterioridad, vestida de rojo, del amor, de lo femenino e inmoral (pp. 54- 67), simboliza para Antonieta su madre adúltera.
<i>Alegoría de la política</i>	Americana y camisa, blancas y tiesas, cabello y cara en mismo estilo, se ve solo medio cuerpo, sobre pedestal en forma de estrado. Al humanizarse traje negro, camisa blanca, corbata roja	Busto de mármol, inanimado, color que representa a los espíritus (p. 164). Al humanizarlo el traje rememora el busto de mármol, el negro de la elegancia, del poder y de la moda masculina (pp. 137- 140). El rojo de la corbata del amor y el odio (p. 54), Antonieta lo asocia al candidato José Vasconcelos, con quien tuvo una relación sentimental.
<i>Alegoría del arte</i>	Americana y camisa, blancas y tiesas, cabello y cara en mismo estilo, se ve solo medio cuerpo, sobre pedestal en forma de estrado. Al humanizarse traje gris, camisa blanca, pajarita negra.	Busto de mármol, inanimado. Al humanizarlo el traje rememora el busto de mármol, gris color sin carácter, demasiado débil para ser masculino, pero tampoco femenino (p. 269). Para ella representa al pintor Manuel Rodríguez Lozano, del que estuvo enamorada y no correspondida debido a su homosexualidad.
<i>Ángel</i>	Pecho descubierto, faldón blanco de gasa, vaporoso. Traje blanco.	Blanco de la pureza, del bien, de los espíritus (pp. 156- 164). Cambia a traje blanco, como si fuese un invitado al baile, que solo Antonieta ve.

Tabla 26. Los colores en el vestuario de *Antonieta*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



Personajes e interpretación

Esta ópera breve, como bien se ha mencionado, se mueve en un mundo que transita entre la realidad y la fantasía. El personaje protagónico, corresponde a Antonieta, que después de su trágico suicidio vive unas rememoraciones de su vida y una especie de alucinaciones en las que puede hablar con su padre muerto y con tres alegorías, el amor, la política y el arte, a su vez representando a figuras importantes en su vida: su madre; el candidato a la presidencia Vasconcelos, y el pintor Manuel Rodríguez Lozano. Así mismo, un ángel, que además de ser alegórico al Ángel de la Independencia, obra que concluye su padre, también es el ángel de la muerte. La relación de Antonieta con los tres personajes alegóricos señalan el carácter trágico de la obra: Su madre, Matilde Cristina Castellanos Haff, los abandona para irse a Europa siguiendo a su amante, por lo que Antonieta, aún siendo niña, se enfrenta a la situación de quedarse a cargo de la familia, dolor que se agudiza con el estallido de la Revolución Mexicana; durante varios momentos de la obra Antonieta se pregunta dónde está su madre, al encuentro con ella, se menciona que es una mujer adúltera. José Vasconcelos, fue otro personaje importante para ella; no sólo se involucra en su campaña a la presidencia, tanto económicamente, como intelectualmente, sino que llega a ser su compañera sentimental, después de su duro divorcio con Blair y la desgastante lucha por la custodia de su hijo, aunado a la derrota en el declarado fraude electoral de 1929, por lo que ella busca el exilio, primero, en Nueva York y, finalmente, en París. Pide al político dejar a su mujer y quedarse con ella, situación que rechaza Vasconcelos, lo que la orilla a robar una pistola de la casa de su amante, misma con la que se pega un tiro. Pese a que esta relación marca notoriamente a la protagonista, en el libreto de Musalem, queda apenas señalado una especie de continuo reproche y abuso por parte del político. Finalmente, el pintor Manuel Rodríguez Lozano, de quien fue mecenas, junto con otros importantes artistas de la época, a quien considera su gran amor, en diversas cartas se muestra incluso la idolatría de ella por este hombre, al que trata como a su dios; sin embargo, su declarada homosexualidad, le impide corresponder el amor de Antonieta pese a la amistad que le profesa. Nuevamente el libreto queda sintetizado en las exigencias, cada vez mayores de este personaje hacia Antonieta. Debido a la propuesta del libreto, resulta complejo encajar a estos personajes dentro del modelo de Volger (2002), sin embargo podría llegar a proponerse al padre como mentor; el



guardián del umbral, el ángel, que se vuelve su aliado y compañero hacia la muerte; la figura cambiante la alegoría del amor, la cual al inicio de la ópera la defiende y posteriormente la acusa. La sombra puede ser acuñada al personaje alegórico del arte; denotando el trauma de no ser correspondida por su gran amor y por no haberse realizado como artista, pese a los dones que tenía. El embaucador corresponde a la alegoría de la política, encargándose de bajar continuamente el ego de Antonieta, desprestigiándola y exigiéndole que cos-tee su campaña electoral.

Tampoco es sencillo marcar el arco de la protagonista, debido al constante cambio de los sucesos en la ficción, a la falta del tiempo lineal y a la transgresión entre fragmentos ucrónicos y escenas regresivas, sin embargo, se intenta clarificar en el esquema 12:

Acto Único	Antonieta entra en la catedral de Notre Dame de Paris, luce desesperada
	Antonieta se quita la vida en el interior de la catedral con un disparo
	Mujeres se escandalizan ante el cuerpo de Antonieta y es echado fuera
	Un ángel cubre su cuerpo con un sudario
	Antonio reconoce el cadáver de su hija, se pregunta por qué lo hizo
	Las alegorías del amor, la política y el arte discuten las razones de su muerte
	Antonieta en su casa, tocando el piano, ama la vida
	Antonieta reprocha a su padre el no haberle dicho que los hombres son malos
	Las alegorías preguntan a Antonieta la causa de su suicidio
	Antonieta extraña a su madre
	Antonio explica a su hija el proyecto del Ángel de la Independencia
	Antonieta acompaña a su padre a la inauguración de su obra maestra
	Antonieta imagina bailar con el Ángel de la Independencia
	La Revolución Mexicana estalla y Antonieta sufre junto con su padre
	La alegoría del amor entra, acusa a su madre y a ella de adulterio
	Antonieta reconoce en las alegorías a Rodríguez Lozano y a Vasconcelos
	Antonieta explica a su padre lo que ha pasado en México y con su vida
	Su padre se despide de Antonieta
	Las alegorías atacan a Antonieta
	El pueblo mexicano se burla de ella, conocen su intimidad
	Antonieta cae en una especie de psicosis
	Angustiada entra en la Catedral de Notre Dame
	Antonieta muere en brazos del ángel

Esquema 12. Arco del personaje de *Antonieta*.



La actriz protagonista y el actor que funge como padre de la misma, optan por una interpretación orgánica, cargada de emociones, se escuchan, hay complicitad, transmiten esa carga emocional, buscando una interpretación cercana a lo naturalista. Las alegorías por otra parte presentan dos estilos en la interpretación, al inicio, que son estatuas, se guían más por las posturas corporales rígidas y estáticas, moviéndose, únicamente, cuando reaccionan o imprimen su punto de vista, siempre mostrando rigidez en los movimientos, como si fueran estatuas vivas; para sus posteriores apariciones, en las que dichas alegorías son humanizadas, su comportamiento se muestra más cotidiano, con una interpretación orgánica, a veces cargada hacia la exageración como parte de la alteración de los personajes, ejemplo claro de ello se muestra en la alegoría del arte, quien se coloca como si fuera un director de orquesta, se pone a dirigir al pueblo mexicano, leyendo las cartas íntimas de Antonieta, con movimientos sumamente expresivos y casi desbordantes, que conducen más a lo metafórico que a lo realista. El ángel, por su parte, cuyo personaje no se expresa verbalmente, presenta una interpretación basada en movimientos estéticos y significativos para Antonieta: cubre su cuerpo yacente después de su muerte; baila con ella, como si se tratara del hombre más apuesto de los invitados y la sostiene en su delirio, cubriéndola con sus brazos en el momento final.

El coro funge al inicio como devotos franceses, su actitud permanece adecuada al lugar que pisan, la catedral de París; también como personajes de la aristocracia, en la escena del centenario de la independencia, y, finalmente, como pueblo mexicano acusador y burlón de las tragedias de Antonieta; buscan trazos enérgicos y coherentes con el rol que desempeñan, sin dejar la uniformidad y, en ciertos momentos, los movimientos repetitivos y rígidos.

Varias escenas son dotadas de una estetismo, algunos ejemplos son: el fragmento en el que el ángel, volando, se acerca a cubrir con un sudario el cadáver de Antonieta; la escena de gozo en el que se disfruta a la protagonista, que además de cantar y actuar, toca en vivo el piano de cola para mostrar sus momentos de alegría; las escenas de las alegorías como estatuas en movimiento; la inauguración del Monumento a la Independencia mostrando la majestuosidad y los deseos más íntimos de Antonieta, imaginándose bailar con el ángel; además de los estilizados bailes de los invitados, a cargo de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, que también embellecen los momentos de duelo y agobio, como los fusilamientos, las violaciones, los arrestos, las



mueres, todo ello es mostrado de una manera poética; la lluvia de cartas que evidencian el acceso a la intimidad de la protagonista por parte del pueblo mexicano y la segunda escena de la muerte, en la que Antonieta da la vida por su pueblo y para su pueblo, imitando la imagen de la piedad, en la que María sostiene a su Hijo yacente, el ángel sostiene a Antonieta, bajo la misma postura, iluminada por un as de luz que se abre para ella desde el cielo. Todas estas escenas son presentadas con una remarcada belleza visual. En esta propuesta, pese a la frontalidad buscada a la hora de cantar, no se evidencia la presencia del espectador, colocando una barrera entre unos y otros, queriendo así, no la la interpelación, sino el embelesamiento y la introducción del espectador al mundo de Antonieta.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Recordando que el núcleo de convicción dramática de la ópera *Antonieta*, busca exponer claramente el libreto que alude a la vida de la protagonista, para que sea comprensible al espectador y al mismo tiempo rendir un homenaje a la figura de Antonieta Rivas Mercado, como una mujer que apoyó la cultura postrevolucionaria del país y que se adentró en el mundo de la política dentro de los ideales de mejorar la situación en México, se puede concluir que, pese al complejo libreto, el director de escena logra su cometido haciendo comprensible al público los momentos oníricos y los momentos presentados en *flashback* sin recurrir al corte escénico, sino mediante el encadenamiento, haciendo que el tiempo avance gracias a los continuos cambios de espacio, unidos por el marcate escénico y la música. Pese a la complejidad temporal, se descifra cada tiempo propuesto, acompañado de una diversidad de ambientes y atmósferas, siempre presentadas de manera poética y embellecida, apostando por una estrategia estilística esteticista que favorece a cautivar al espectador.

Las interpretaciones resultan orgánicas, cada uno en el papel correspondiente –pese a que el texto reduce el peso de cada personaje– los trazos son claros –salvo breves fragmentos repetitivos. La obra busca realzar la figura de Antonieta y de mostrar su vida de manera elocuente, unificando tiempo, espacio e interpretación en una propuesta inteligible y armónica.

Aunque bien el núcleo de convicción dramática busca hacer un homenaje a esta mujer, queda poco resaltado, desde el libreto, el legado artístico, su pensamiento protofeminista, sus ideas de contemporaneidad en las que quería colocar a México, destacando más su sufrimiento, incompreensión y exigen-



cias hacia su persona. Aunque por otra parte, el montaje logra adentrarnos en la mirada de Antonieta, en su desesperación y angustia, a través de un espacio de personaje que permite introducir al espectador en los pensamientos de la protagonista.

4.5 MARIO ESPINOSA

El trovador

Ópera de Giuseppe Verdi, con libreto de Salvatore Cammarano y L.E. Bardare

Estreno: Roma, Teatro Apollo, 1853

Estreno en México: Teatro Nacional, 1856

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1937

Montaje analizado: Junio, 2013

Temática y lectura contemporánea

La ópera *Il Trovatore*, o *El trovador*, de Verdi, está basada en la obra homónima de Antonio García Gutiérrez, la peripecia se desarrolla en el reino de Aragón, concretamente en Zaragoza, aproximadamente en el año 1413. La rivalidad de dos hombres –Manrico y el conde de Luna– que combaten para reinos distintos –Urgel y Aragón– se acentúa al amar a la misma mujer –Leonora– quien prefiere a uno de ellos, llevando al otro a quitarle la vida. Creyendo garantizado su triunfo, sucede en el conde la anagnórisis de su tragedia –revelada por la gitana que se hace pasar por la madre de Manrico– a quien a matado es su propio hermano. Esta historia parece remitirnos al relato primitivo encontrado en el génesis bíblico de Caín y Abel, que señala la incapacidad del hombre por amar a su hermano y alegrarse con él ante la predilección de Dios, el bien de uno se vuelve la enviada del otro, dando origen al primer asesinato de la humanidad.

La propuesta de Mario Espinosa, como bien se expresa en el programa de mano, se sitúa en una civilización asentada en el futuro, reconstruida por sobrevivientes tras la extinción de la humanidad, repitiendo la misma ley del “ojo por ojo y diente por diente” en el que nadie vence y en la que felicidad de unos despierta el odio de los otros; pese a ello, en ese mundo en el que se re-



piten los mismos vicios que en el anterior como un incesante ciclo destructivo del hombre, es posible el amor. Espinosa basa sus ideas en *Un día después*, de Tadeusz Kantor, proponiendo la obra en “el fin del mundo después de la catástrofe” donde “los muertos se levantan de los muertos” y realizan sus tareas, como si todo fuera normal, en un ciclo a base de repetición y ensayo (Espinosa, 2013). Por lo tanto, el núcleo de convicción dramática de esta puesta en escena pretende situar la peripecia de *El trovador*, en un mundo futurista, después de la extinción del mundo, en el que la nueva humanidad no puede salir de la repetición de sus vicios, terminando unos con otros hasta que la calamidad vuelve a exterminar al hombre, con el fin de crear reflexión de la sociedad en el que se vive y cómo la violencia conlleva violencia, volviéndose un error que no cesa en la humanidad, ocasionando la autodestrucción del planeta, sin dejar de hacer comprensible el libreto de Cammarano.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Como bien se ha mencionado, el libreto original sitúa la peripecia en España a mediados del siglo xv, es decir, se trata de un argumento con distancia temporal simple, en retrospectiva o drama histórico, sin embargo, la propuesta de Espinosa, como ya se ha enfatizado, la coloca en prospectiva, es decir, un drama futurario –optando por un espacio reconocible pero ilocalizable en el mundo y unos vestuarios que remiten a lo clásico con distorsiones en formas y telas que invitan a una reinención de los mismos. La peripecia, por lo tanto, la coloca entre el despertar de una catástrofe y la concluye con otro fin del mundo, abarcando así un ciclo completo de la humanidad sin cambiar la línea argumental de la ópera –la primera imagen es la de cuerpos tumbados sobre el suelo que se levantan y ejecutan su tarea como si nada hubiera pasado, así mismo, durante todo el transcurso de la ópera, se denota el paso del tiempo y la aproximación del final mediante la proyección de un asteroide acercándose al planeta, para concluir con su choque en la Tierra, produciendo de nuevo la muerte de todos, seguida del oscuro final.

La obra consta de cuatro actos, el libreto mismo propone los títulos para cada uno: el duelo; la gitana; el hijo de la gitana y el castigo o el suplicio. Cada acto cuenta con dos escenas, en todas ellas se marca un cambio de tiempo y de lugar. Entre el segundo y tercer acto se propone el intermedio, comenzando con los agradecimientos del coro de mujeres que reciben sus aplausos tras concluir su participación. Entre la primera y segunda escena del primer y cuarto



acto, existe, pese a mostrarse un salto en el tiempo e incluso de lugar, el enlace de unas con otras gracias a la propuesta escénica, sin cortar la ficción, el resto de los cambios se señalan con un oscuro seguido de la caída del telón, haciendo, así, un corte ficcional, que además, suele extenderse con la incursión de pausas muy largas. A continuación se muestra una imagen que remarca el uso del tiempo en los fragmentos dramáticos de la ópera.

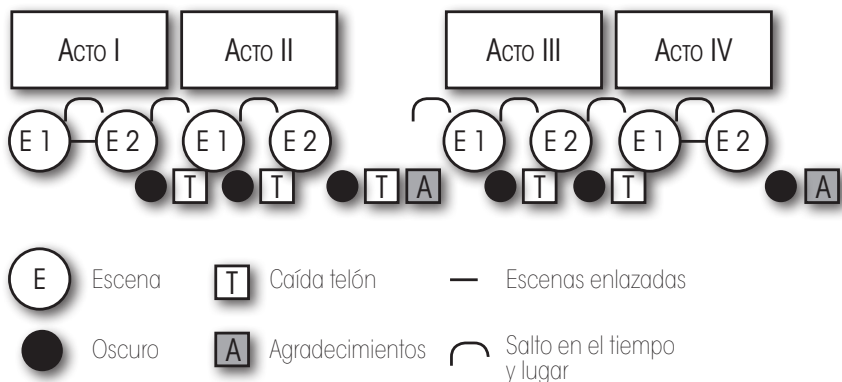


Figura 19. El trabajo del tiempo en *El trovador*. Esquema propio realizado para esta tesis

Para los fragmentos musicales, el tiempo se ve reflejado de diferentes maneras: en el *racconto*, *Di due figli vivea padre beato*, de Ferrando con el coro, el tiempo avanza; se introduce al público en los antecedentes de la peripecia, simultáneamente se proponen acciones a la narración, mostrando la ejecución de un hombre, que al darlo por muerto, los soldados lo abandonan, situación contada por Manrico en el siguiente acto; en el recitativo, aria y cabaletta, *Che più t'arresti...Tacea la notte placida... Di tale amor che dirsi*, de Leonora confesando a Inés su amor por el trovador, también se propone, durante los fragmentos musicales más ralentizados, ilustrar el amor de la pareja con unos bailarines, así mismo, se remarca la época de guerra con el paso de unos soldados, rompiendo el estatismo de la escena sin apartarse del foco central; en la romanza, *Deserto sulla terra*, de Manrico, continúan apostando por la ilustración del amor con el apoyo de bailarines, de igual forma se logran observar las reacciones del conde, de Leonora y de Inés ante los cantos del protagonista que desde bambalinas entona su serenata, sugiriéndose un avance temporal; en el terceto,



Qual voce... Di geloso amor sprezzato, entre Leonora, el conde de Luna y Manrico —propia­mente el duelo, es decir, la escena principal del primer acto por la que toma el título— se contempla la rivalidad de los dos hombres y la preferencia de Leonora por Manrico, concluyendo con una pelea de espadas y el desvanecimiento de la joven, indicando un avance temporal; en el coro, *Vedi le fosche notturne spoglie*, gracias a la incorporación de bailarines se vuelve una escena muy dinámica, remarcando diversas acciones de los gitanos —peleas, galanterías, trabajos— siempre acompañando el ritmo propuesto por la música, en un tiempo de resumen. En el aria de la gitana, por la que toma el título el segundo acto, *Stride la vampa*, el tiempo avanza, con la narración de Azucena sobre la muerte de su hijo; lo mismo que en el *racconto*, *Condotta ell'era in ceppi*, cuando la gitana parece revivir la muerte de su madre, las proyecciones marcan el paso temporal con el movimiento de las nubes; en el dueto, *Mal reggendo*, entre Azucena y Manrico, tras un largo rato los dos solos en escena y una luz que remarca la oscuridad, parece extenderse mucho la situación propuesta, generando un tiempo dilatado; para el coro *Or co' dadi ma fra poco... Squilli, echeggi la tromba...*, el tiempo avanza debido a la propuesta coreográfica de bailarines con espadas y retas entre ellos, generando movimiento en escena; para el terceto, *Eccola... Giorni poveri vivea...*, entre Azucena, Ferrando y el conde, cuando la gitana ha sido apresada y se descubre que Manrico es su hijo —título que se le otorga al tercer acto— existe una confrontación, logrando en todo momento tensar la escena y marcar el paso del tiempo; en el *Miserere*, el coro interviene desde bambalinas, se ve a Leonora afectada por la posible ejecución de su amado y al mismo tiempo se propone la introducción de unos cadáveres momificados, también se señala el paso temporal, con la metáfora de derramamiento de sangre que mana de estos cuerpos. Otros fragmentos en los que se propone un ritmo temporal distendido con la suspensión o ralentización, son el recitativo, aria y cabaletta, *Tutto è deserto... I balen del suo sorriso... Per me ora fatale*, en el que el conde de Luna, llega anticipadamente al convento para evitar que Leonora se vuelva monja, pese a ser una escena de gran belleza visual el conde permanece durante toda su intervención muy frontal y estático, se trata de una reflexión interior, con lo cual el tiempo parece suspenderse; situación parecida en el recitativo, aria, *duettino* y cabaletta, *Quale d' armi fragor... Ah sì, ben mio coll'essere... L' onda dei suoni mistici... Di quella pira l'orrendo fòco*, en el que los dos enamorados lamentan tener que separarse por el contra-



ataque del enemigo, es una escena estética pero también estática, queriendo destacar la melancolía del momento y el amor del uno por el otro; lo mismo con el recitativo, aria y cabaletta de Leonora, *Siam giunti.. D'amor sull'ali rosee... Tu vedrai che amore in terra*, uno de los fragmentos musicales más esperados de la ópera, apostando por una escena sin movimiento, otorgando fuerza a la parte musical, ella en cuclillas, estática, frontal, casi a manera de concierto; también el recitativo y dueto, *Madre, no dormi?... Sí, la stanchezza m'opprime... Ai nostri monti ritorneremo*, destacando el cansancio, el encarcelamiento y la agonía de Azucena y Manrico en manos de sus enemigos, con el castigo o suplicio que viven —título del último acto. Aunado a estos momentos en el que el tiempo se suspende, se añaden otros que además de estar ralentizados presentan una yuxtaposición de los sentimientos o pensamientos de los personajes al mismo tiempo, en estos fragmentos se encuentran el *concertante final* del segundo acto, *E deggio e posso crederlo?*, en el que Leonora se sorprende al ver vivo a Manrico, el conde busca impedir que este se fugue con su amada y Manrico cuenta cómo ha escapado del ejército enemigo, pese a los diálogos que expresan movimiento, visualmente es estático, dejando el peso más en las palabras que en las obras; el dueto de Leonora con el conde, *A te davante... Vivrà! Contende il giubilo...*, cuando ella se ofrece al enemigo a cambio de la libertad de Manrico, dado a los trazos repetitivos y de pose, el tiempo parece ralentizarse y finalmente, el terceto, *Oh, quant'ingiusto*, entre Leonora, Manrico y el conde, dando pie a la muerte de Leonora mientras el conde descubre su engaño y Manrico suplica perdón a su amada, permitiendo que la atmósfera de muerte y de final repose en escena.

Espacio escénico

De la misma manera que el director plantea una época distinta a la propuesta en el libreto, se aleja también de la ubicación expresada y detallada en la ópera: el atrio del palacio de Aljafería; los jardines del palacio; una choza en el monte de Vizcaya; un convento en las cercanías de Castellar; un campamento cerca de Castellar; una sala adyacente a la capilla, una de las alas del palacio de Aljafería y, finalmente, un calabozo; más aún, intenta alejarse de la concepción del mundo tal y como es, optando por espacios de acción localizables pero no como resultado de una mimesis de la realidad, sino proponiendo cierta extrañeza en los lugares planteados y además simplificados: un campamento —para todo el primer acto— un puente —lugar para los gitanos— el interior de



un convento —único espacio que retoma del libreto— y las afueras de una torre —lugar que permanece durante todo el segundo y tercer acto con algunas modificaciones. Para ello tendrá como base dos grandes plataformas, de figura irregular, una a la izquierda del espacio y otra, de menor tamaño, a la derecha, de manera que se crea un hueco entre ambas. Para acceder a las plataformas se proponen unas escaleras insertadas dentro de la misma estructura. Estas plataformas, el suelo y el panorama —que proyecta el cielo, las nubes, la luna y un asteroide, cada vez más cerca de la Tierra, en una imagen delineada en medio círculo— forman la base de la escenografía, aunado a otros elementos que entran y salen del espacio, un árbol que parece sembrado pero está seco, dos tiendas —una negra y una roja divididas sobre las plataformas— una tarima —que funge como puente— una cruz en grandes dimensiones que pende de lo alto —con un hoyo en el centro y cuyos límites son desdibujados por la iluminación— unos pilares, apenas visibles; una torre —único elemento escenográfico que se despliega a vista del espectador evitando pausas y que da la imagen de una torre derruida— y, finalmente, una especie de cárceles que dan la apariencia de jaulas; tratándose, por lo tanto, de una escenografía semifija y un espacio consecutivo, cuyas transiciones son ocultas al espectador.



Imagen 28. Escenografía de *El trovador*, acto I y II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

El director, Espinosa, junto con la escenógrafa, Carrasco y el iluminador, Ancona proponen constantemente contrapesos en el espacio, obteniendo así el equilibrio en escena. Para el campamento del primer acto, en la plataforma izquierda se encuentra un árbol sin hojas, una tienda negra, y la base de donde se despliega la torre; en la plataforma derecha colocan la tienda en color rojo, un tono mucho más llamativo que los neutros utilizados del lado contrario, y al centro, la luna y el asteroide. Aunado a ello optan por una armonía de color utilizando los tonos análogos —rojos, naranjas, amarillos— según la regla número dos de la armonía de color; se busca un ambiente nocturno —dado por la luz y las proyecciones— y de campamento —por las tiendas y el árbol.



En la escena del puente se opta por colocar el peso al centro del espacio, mediante una tarima que une ambas plataformas, desarrollando la acción principal sobre esta; utilizan una armonía del color basados en la tercera regla, empleando colores complementarios el amarillo anaranjado de toda la superficie escenográfica y el azul violeta de las proyecciones— se busca un ambiente de descampado y gitano —dado por el árbol, el puente y los vestuarios.

Para el convento el peso visual está también en el centro, colocando la cruz, de grandes dimensiones, que pende y sobre el suelo una estructura de piedra, en la que reposa la biblia; es el único lugar cerrado en toda la propuesta escénica, aplicando la primera regla, colocando una iluminación difusa en morado, con

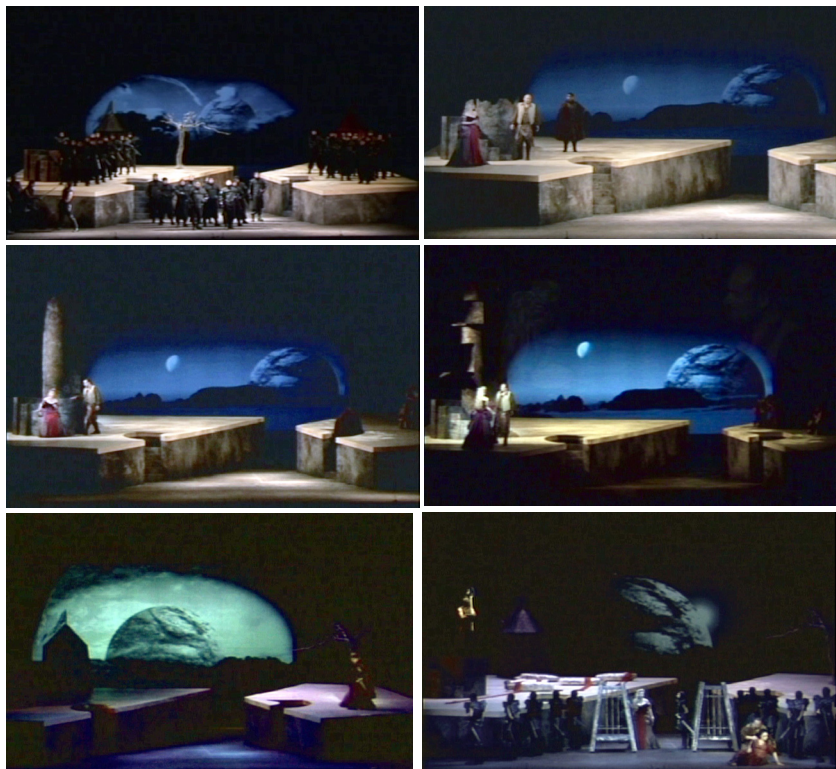


Imagen 29. Escenografía de *El trovador*, acto III y IV. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



un valor lumínico que tiende al negro; buscando un ambiente eclesial –dado por la cruz, la biblia, el hábito de las monjas y el color morado de la liturgia– y una atmósfera de templanza –por la conducta reverente y solemne de las religiosas.

Para la escena de la torre, aunque en volumen y tonos adquiere peso visual el lado izquierdo del escenario –por tamaño y por colores saturados– sobre el panorama se muestra, a la derecha, el asteroide en movimiento, que cada vez se acerca más a la Tierra, generando así contrapeso; recurren, de nuevo, a la tercera regla de la armonía del color, colocando un tono amarillo anaranjado –con una mayor proporción en el suelo, las plataformas y la torre– y un tono complementario en azul violeta –de las proyecciones; el ambiente es nocturno y remarca la intemperie –mostrándose con el firmamento y la luna. Finalmente, para la última escena se vuelve a colocar el peso visual al centro del espacio, mediante la incorporación de dos cárceles móviles colocadas entre las plataformas; se juega, en esta escena, con la segunda armonía del color, empleando colores análogos, optando por tonos azules y morados; el ambiente remarca la noche, el descampado y el final del mundo que se aproxima con el asteroide cada vez más cerca, y una atmósfera de falta de libertad, sugerido por las prisiones que dan la apariencia de jaulas de animales, así como el maquillaje demacrado de Azucena y su actitud moribunda.

Las texturas transitan entre visual mecánica –las imágenes proyectadas en el panorama juegan un papel importante durante toda la obra anunciando el trágico final de la humanidad con el asteroide cada vez más próximo a la Tierra– y por otro lado, una textura táctil natural asequible –El árbol seco, la torre de hierro, las tiendas de campaña, la estructura de piedra y la cruz en el convento. Pese a ello se busca la extrañeza en los elementos escenográficos, recordando que la propuesta de Espinosa remarca la idea de un mundo reconstruido de elementos fragmentarios, queriendo simbolizarlo bien con el suelo que parece dividido, generando un vacío entre el lado derecho y el izquierdo; un árbol plantado, pero muerto; una cruz que no se encuentra del todo completa o una torre derruida, destacando su propósito de colocar una humanidad levantada de entre las ruinas, para construir una civilización bajo sus mismos defectos y virtudes.

La iluminación, de la mano con la propuesta, nunca se aleja de la oscuridad o las tinieblas de los personajes, trasunto de la humanidad, ni siquiera en los breves fragmentos de regocijo que hay en la obra, si es que podría tomarse así, por ejemplo, a la escena que muestra el mundo de los gitanos, o a la escena de los soldados entrenándose para el combate; aunque es una iluminación esteticista al



denotar siempre estas penumbras, corre el peligro de resultar cansado a la vista, por lo que que se apoya, casi todo el tiempo, con cañones de seguimiento para los protagonistas. La iluminación también genera la división entre los dos espacios, separando la plataforma de la derecha de la de la izquierda, remarcando el espacio que fracciona ambas partes y para el final de la obra cuando el asteroide se estrella con la Tierra, crea un efecto como de golpe luminoso que termina en completa oscuridad –situación muy bien plasmada aunque, debido a un fallo con el cañón de seguimiento de Leonora, que no se apaga a tiempo, se ve a esta, levantándose cuando todos han muerto, rompiendo con el encanto creado, cuando menos así se percata en la función grabada por el INBA.

Como elementos de la escenografía a destacar se encuentra por un lado los cadáveres momificados y plastificados, colocados mientras transcurre el coro del *Miserere*, esta propuesta, no expresada en el libreto, sino directamente introducida por el director, enfatiza la humanidad muerta, que no ha logrado sobrevivir a la primera catástrofe, pero también remarca la brutalidad del ser humano y la ley que vuelve a reclamar el “ojo por ojo”, se escuchan al mismo tiempo los lamentos de Manrico, que aguarda la muerte en manos de su enemigo, la justicia en manos de los humanos, sin piedad unos deciden por el destino de otros; de estos cuerpos yacientes, a manera metafórica, se desenrollan unos listones rojos, significando la sangre, aún fresca que baña la tierra, la deuda de la sangre de la que Espinosa habla en el programa de mano (2013). De igual manera, la prisión, casi a manera de jaulas, para transportar a Azucena y a Manrico en la última escena, que además de facilitar el cambio de cuadro, señalando otro espacio sin recurrir al oscuro, sino dando continuidad a la fábula, vuelve a remarcar, el castigo que unos imputan sobre otros, como una cadena de destrucción sin fin, en el que no hay un ganador –el conde conoce su tragedia, una vez que ha matado a Manrico, su propio hermano.

Como utilizaría de mano, utilizan objetos descritos en el libreto y que son necesarios para llevar a cabo la acción como las espadas y el frasco de veneno; o bien objetos que ayudan a la ambientación pero al que se les da poco uso, como la biblia en la escena del convento, que casi pasa desapercibida de no ser porque accidentalmente uno del coro la tira al suelo.

El vestuario, pese a tomar su base de la época del teatro de oro español –en su mayoría– busca marcar cierta extrañeza con las telas y con algunos cortes, que dan una mezcla entre lo clásico y lo moderno –la humanidad se levanta y comienza de nuevo a reconstruir la vida, también su forma de vestir implica



un re-elaborar, partiendo de las ruinas de la humanidad pasada, así como hay una reinención en el resto de la plástica, con base en algo reconocible, sin buscar lo mimético de nuestro mundo. A continuación, en la tabla 27, se detalla el uso del vestuario en cada personaje.

Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Leonora</i>	Único personaje que cambia de vestuario en cada acto. Pese a que no buscan ubicar la época acorde al libreto, no se desligan del todo, tomando como molde confecciones del vestuario del siglo de oro español. Para el acto I, vestido tipo sevillana, en tonos bronce, los alanes en marrón, dorado y rojo. Capa en mismos tonos. Para el acto II, hábito blanco, velo blanco. Durante el acto III Y IV, vestido de corte princesa con tontillo y escote bardat en distintos tonos, vino, rojo, gris y rosa palo.	El color, y la tela, le dan un toque alejado de lo realista. El ocre, perteneciente a los tonos marrones es un color que se asocia con el amor secreto (p. 260). Ella ama en el primer acto, secretamente a Manrico. Para el segundo acto, creyendo a Manrico muerto decide tomar los hábitos, volviéndose monja, el blanco el color de la pureza, (p. 163) las novicias usan ese color, distinto a las de velos perpetuos, quienes, en esta propuesta, lo combinan con el negro. Para el tercer acto celebra sus nupcias con Manrico, la combinación de rojo, rosa y morado destacan la sexualidad (p. 67) recordando que se ofrece al conde a cambio de la libertad de su marido.
<i>Conde de Luna</i>	Capa negra, gabardina negra adornada con piedras brillantes en las hombreras, camisa blanca, chaleco gris con flores negras, una cinta atravesada negra con los bordes plateados, pantalones negros, botas negras.	Nuevamente el estilo remite al teatro clásico español, pero con ciertos toques que le distancian como los brillos en las hombreras. El atuendo distingue su estatus y la combinación de colores, el negro con el gris y el plata remarca la elegancia (p. 480)
<i>Manrico</i>	Vestuario tipo gitano, camisa en ocre, Pantalones en marrón, botas marrones, capa marrón, fajín ocre.	Nuevamente toma sus bases de la confección del traje gitano, pero el uso de las telas y colores, lo distancian y lo teatralizan. El marrón, es el color del amor secreto, de lo acogedor, pero también de lo corriente, se trata del hijo de una gitana, cuando menos así lo cree él.
<i>Azucena</i>	Vestido rojo con negro de gitana, casi a manera de harapos, sucio, deslavado, botas rojas, en el brazo un brazalete de tela roja, pulseras y collares en la primera escena, luego completamente despeinada con maquillaje descorrido y palidicedo.	Colores que juntos adquieren un significado negativo, denotan el odio (p. 54). Durante el paso de la ópera se va notando el deterioro de este personaje, en el segundo acto, aparece despeinada, ha enloquecido, ya no trae joyas, parece un vagabundo. Para el último acto, aún con el rostro más pálido, da la apariencia de moribunda.
<i>Ferrando</i>	Gabardina negra, tela brillante, botas, camisa cuello mao y pantalones verdes.	Nuevamente con un corte que adquiere su base en lo clásico, pero con telas que lo distancian de esta época. El verde de lo venenoso (p. 113), pero también de lo militar. Lo negro de la moda y la elegancia (pp. 137-140).
<i>Inés</i>	Vestido satinado gris, combinado con dorado en la parte central. Al inicio con una capa en mismos tonos.	Combinación contrastante que señala lo puro y lo impuro, lo caro y lo barato, lo noble y lo cotidiano (p.37).

Tabla 27. Los colores en el vestuario de *El trovador*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



Expuestas las cuestiones formales –basados en Martínez (2017)– se puede llegar a la conclusión de que el director de escena, junto con el escenógrafo, usan una estética estilística narrativa esteticista, es decir, cumple una función locativa –más no como mimesis de un lugar reconocible de la realidad– colocando pocos elementos en escena, pero los suficientes para que el espectador ubique el espacio ficcional, si bien son espacios fantásticos, parten de alguna localidad real: un campamento, un puente habitado por gitanos, un convento, lo alto de una torre y la prisión. Además de ubicar la acción, el espacio cumple otra función, la de generar una experiencia visual esteticista, mediante el placer de la imagen magnificada y embellecida. Para ello, como se ha relatado, utilizan equilibrio compositivo y armonía en el color. El diseño de escenografía es de tesis, ya que responde al núcleo de convicción dramática, colocar un mundo futurista, en el que la humanidad se vuelve a cimentar de las ruinas del mundo pasado, como un ciclo interminable, ya que después de esta reconstrucción llega de nuevo la destrucción, así sucede al final del espectáculo con el asteroide impactando sobre la Tierra.

Personajes e interpretación

Pese a cambiar la época y el lugar de acción, el director busca ser fiel al libreto en la línea argumental, de esta forma –siguiendo el modelo de Vogler (2002)– se encuentra como héroe a Manrico, el hijo de un conde robado de niño, criado como gitano por Azucena, enamorado de Leonora, trovador de dulces melodías y partidario del príncipe de Urgel. El mensajero y Ruiz fungen como el heraldo, anunciando la entrada de Leonora al convento y la captura de Azucena en manos del enemigo; la figura cambiante es Azucena, pasa de ser la madre de Manrico, que presume de su amor por él a la que más tarde, tras la muerte de este, da por vengada a su madre. La sombra, o el antagonista, es el conde de Luna, su propio hermano, sin que ninguno de los dos lo sepa, quien combate para el príncipe de Aragón, en el bando contrario, y quien busca también el amor de Leonora. Como aliado del conde, Ferrando. Leonora, no solo se trata de la recompensa que espera alcanzar el protagonista, sino que se vuelve, de cierta forma, también una heroína, capaz de cambiar su felicidad por la de Manrico, más aún, de dar la vida por él. Para colocar el arco del protagonista, se propone el esquema de la página siguiente.

Como recurrentemente pasa en las óperas, cada cantante, de acuerdo a sus cualidades y experiencia, acuden a un estilo interpretativo u a otro; de manera



Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV
El trovador, Manrico, canta por la noche a Leonora. Manrico se bate con el conde de Luna por el amor de Leonora.	Manrico escucha la historia de su abuela quemada tras ser acusada por un conde. Manrico comprende que él no es hijo de Azucena, sino de los condes. Recibe una nota informándole que Leonora se hará monja por creerle muerto. Pese al dolor de Azucena, Manrico parte para impedir la ceremonia. Manrico rescata a Leonora del convento y de las manos del conde, huyendo con ella.	Manrico advierte el peligro de ser atacados en su boda. Ruiz revela a Manrico que Azucena ha sido capturada por el conde. Manrico sale en rescate de la que ha sido su madre.	Manrico es capturado y espera su muerte. Manrico consuela a Azucena. Manrico es liberado por Leonora. Él la desprecia al creer que se ha entregado al conde. Manrico comprende el sacrificio de su amada y se lamenta al verla morir. Manrico es asesinado por el conde. Azucena confiesa al conde que Manrico era su hermano.

Esquema 13. Arco del personaje de Manrico

destacada, la actriz que interpreta Azucena, presenta una interpretación naturalista, orgánica y expresiva, mostrando el arco de su personaje de principio a fin, es recurrente que la acción cobre fuerza cada vez que esta actriz aparece en escena. El cantante que interpreta Ferrando y la cantante que interpreta Inés, también emplean el mismo estilo interpretativo naturalista. Los tres protagonistas, Leonora, Manrico y el conde de Luna, quizá por la exigencia vocal del papel, se ven más preocupados por su canto que por la interpretación, mostrando varios fragmentos estáticos, frontales e incluso, por momentos, carentes de expresividad y, por parte de ella, buscando la pose. Pese a ello, la propuesta del trabajo del director escénico en relación al actor busca señalar el arco de cada personaje, la relación entre ellos así como el aspecto visual, cuidando el equilibrio compositivo de los actores en el espacio.

Los fragmentos del coro, fueron apoyados casi todo el tiempo por bailarines, lo cual busca realzar la propuesta visual, colocando acciones en las escenas, con movimientos estéticos, atrayendo la atención del espectador por la belleza mostrada en el escenario y a la vez, ilustrando fragmentos que en un principio solo son narrativos, pero que gracias a la visión del director, se vuelven también acciones –Manrico en manos de los enemigos logrando escapar; el enamoramiento entre Manrico y Leonora; el mundo de los gitanos, o el entrenamiento de los guerreros para comenzar el contraataque. Con las mujeres



del coro, caracterizadas de monjas, como parte de la trama, busca la estética, sin perder la uniformidad, ni los movimientos delineados y equilibrados. Así mismo, aprovecha estos momentos para focalizar el núcleo de convicción dramática —constantes escenas de combate, o la introducción de cadáveres como fruto del aniquilamiento del ser humano mediante una justicia manejada por los hombres que hace a la tierra bañarse de sangre, como la única forma posible de vivir en este mundo.

Pese a que en casi todas las escenas recurren a la búsqueda de lo naturalista, existen algunos fragmentos que no logran desarrollarse del todo —la primera entrada de Leonora e Inés, en el tercer término, introduciéndose discretamente en la tienda para que casi de forma inmediata salgan de ahí comenzando su participación, con lo cual, su acceso al escenario, pese a que quieren pasar inadvertidas, es percibido por el espectador, denotando con ello la artificialidad en la ficción, situación que, a priori, no se busca en la puesta en escena. El momento en el que el conde de luna quiere impedir que Manrico huya con Leonora, no se muestra un intención del conde por impedirlo, de Manrico por huir o de Leonora por librarse del conde, apostando por el estatismo, pese a que cuentan con apoyo de bailarines que generan movimiento, tampoco intervienen en la acción, con lo cual el suceso no logra denotarse; o el momento final en el que el asteroide se estrella con el planeta, provocando la muerte de todos menos del conde, quien permanece firme durante la caída de los demás al suelo, quizá como metáfora de la crueldad del mundo: el sobreviviente, un humano sin piedad, orgulloso, incapaz de amar otra cosa que así mismo, es el único que queda vivo para edificar la siguiente humanidad, como la herencia que permanece, la única que podemos legar.

Para introducir durante toda la escenificación el núcleo de convicción dramática, Espinosa recurre, al inicio, a una imagen en la que todos los cuerpos, en sombras, yacientes en el suelo, se levantan y como si nada hubiera ocurrido y comienzan con su vida y con los roles que les toca interpretar; también es recurrente que al inicio de las escenas, los actores y bailarines estén de espaldas al público, contemplando el asteroide en el cielo y pese al anuncio del final del mundo continúan con sus mismas corrupciones, acelerando el fin inevitable, por la imposición de la ley del talión, que obliga, cuando menos a los protagonistas a morir antes de la catástrofe que se aproxima al planeta, así como los ya mencionados cadáveres que bañan la tierra de sangre, situación que no parece



interesar a ninguno de los personajes, pues nunca muestran interés en estos cuerpos, inmersos cada uno en sus propios problemas.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Pese a que a primera vista existe cierta extrañeza en los elementos visuales, al no buscar un realismo, al no ubicar la acción en un lugar reconocible, al mostrar vestuarios que mezclan lo clásico con lo moderno, ya el espectador reconoce que se trata de un tiempo diegético fantástico, pese a ello, sin la ayuda del programa de mano y de la introducción del director a su propia propuesta, es difícil comprender, de antemano, que se trata de un mundo después del mundo que conocemos, erguido por los sobrevivientes; si es cierto que la primera imagen visual muestra a los cuerpos yacientes que se levantan para comenzar con sus vidas en completa normalidad, al ser una propuesta que no está incluida dentro del libreto, conocido por muchos, despierta inquietud, pero no con ello puede adivinarse la intención del núcleo de convicción dramática. Por otra parte, la proximidad de la siguiente catástrofe denotada con el asteroide que se estrella contra el mundo, se va haciendo comprensible al paso de la obra gracias a la imágenes proyectadas en el panorama. La iluminación va de la mano de la estrategia estilística, con respecto al resto de la plástica: narrativa al ubicar el paso del tiempo y el lugar exterior o interior y esteticista al ser una iluminación expresiva –por el uso de colores saturados y los contrastes entre luz dura o difusa. Sin embargo, al ser durante toda la obra una escena casi en penumbra, se corre el riesgo de hacer la propuesta cansada para la vista del espectador, incluso cuando los mismos actores, dada la energía de su interpretación, logran capturar la atención del público, como se ve en toda la primera escena del segundo acto. Tampoco es sencillo encontrar la unión de las acciones ejecutadas con los bailarines y su relación con la fábula, por ejemplo, en la primera escena, durante el *racconto* de Ferrando, se logra distinguir a unos soldados que golpean a un hombre y creyéndole muerto se alejan de él, pero el público descubre que este se levanta y huye, dicha situación es narrada por Manrico en el segundo acto, es decir, transcurre casi toda la primera parte, para llegar a la descripción de este hecho, que fácilmente puede ser olvidado e incluso, se corre el riesgo de no relacionar una escena con la otra. Pese a dicha complejidad, el trabajo de los bailarines favorece al avance temporal, mediante acciones que evitan el estatismo en escena debido a los fragmentos narrativos localizados en el libreto, aunque, en contraposición a esos avances temporales,



los constantes oscuros de las transiciones, cortan, asiduamente, con la ficción, usando pausas que suelen ser largas.

En la cuestión del espacio escénico, logra ser comprensible para el espectador la localización de la fábula, sin ser un lugar reconocible de la realidad sino un espacio fantástico. Con pocos elementos visuales, la escenografía logra transmitir el concepto del lugar, una distopía. Se le da una gran importancia a la imagen embellecida y a la composición, buscando constantemente el equilibrio, mediante diversos pesos visuales. Los actores también forman parte de este equilibrio compositivo, buscando generar, así, escenas cautivadoras. Toda la propuesta visual genera extrañeza con respecto a la realidad terrenal: la escenografía, los materiales, la disposición, las formas, el vestuario, las proyecciones, la iluminación. Sin embargo, es difícil que se comprenda, como el director quiere, que se trata de un mundo futurista, o un mundo edificado después de este mundo; quizá incluso, podría pensarse más en un mundo paralelo, debido a la imagen proyectada del firmamento que no se parece a lo que en el planeta Tierra se percibe, un firmamento que cubre todo el espacio, ellos lo acotan en medio círculo, de manera que parecieran contemplar un cielo diferente al nuestro. Es más comprensible la idea de división, gracias a las dos plataformas y el hueco que se genera entre ambas —destacando la idea de fragmentación, enfrentamiento y por ende catástrofe— se resaltan las ruinas en la torre y se señala la trágica ley del talión con los cadáveres ensangrentados, las celdas que dan apariencia de jaulas, las cuerdas que atan a Azucena y las imágenes de espadas.

En la cuestión de interpretación se opta por un modelo cercano al naturalismo —aunque a veces cae en el estatismo— sin buscar un distanciamiento como se hace con el resto de los elementos, por lo tanto hay una contradicción en la estética estilística de la representación. Esta contradicción tiene el fin de atender al núcleo de convicción dramática: mostrar a la humanidad, la ley en manos de los hombres, los crímenes provocados aún cuando se percibe el final del mundo, sin que nada conmueva, sin que nada nos haga cambiar, como un destino inevitable, un ciclo de violencia y de egoísmo del que no se puede escapar. De esta manera el director busca crear, una contradicción coherente, entre los elementos visuales y la interpretación. Juntos atienden al propósito de la puesta en escena.

Aunque la fábula misma muestra la perversidad del hombre, el hecho de colocar la propuesta dentro de un universo en medio de dos catástrofes, una



que ha ocurrido y otra que esta por llegar, fuerza la fábula –que no propone este suceso, restando importancia a la ubicación y localización que desata el conflicto, entre los reinos de Aragón y Urgel– por lo que a veces se desatiende a la fábula por atender al núcleo de convicción dramática, y a veces queda desatendido el núcleo de convicción dramática, colocando el énfasis en los acaecimientos fabulares – como en la escena del convento. En general se trata de una propuesta sustentada –debido al odio, a la ley del talión y a la destrucción del propio hombre, implicada en el mismo texto– y, sobre todo, se trata de una propuesta que busca generar reflexiones en el público– el destino inevitable que se genera por la violencia, que solo lleva a la destrucción.

4.6 JULIANA FAESLER

Madama Butterfly

Ópera de Giacomo Puccini, con libreto de G. Giacosa y L. Illica

Estreno: Milán, Teatro alla Scala, 1904

Estreno en México: Guadalajara, Teatro Degollado, 1906

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1936

Montaje analizado: Septiembre, 2011

Temática y lectura contemporánea

La peripecia de la ópera *Madama Butterfly* se desarrolla en Japón a principios del siglo xx. Las laxas leyes niponas facilitan a los extranjeros casarse con las japonesas sin generar un compromiso real. Situación que vive Cio-Cio-San –a quien apodan Butterfly. Ella, sin embargo mantiene su confianza en el regreso de Pinkerton, teniente norteamericano, que después de la boda vuelve a su país natal. El día tan esperado llega tres años después, pero el teniente vuelve con una esposa americana, al enterarse del hijo que tiene, pide llevárselo para darle un mejor futuro; Butterfly lo entiende, se despide del niño, mientras llena de dolor se quita la vida.

La directora Juliana Faesler expresó, en rueda de prensa, que su propuesta, para el primer acto, está encaminada a una versión tradicional resaltando el contexto nipón, sin embargo, para los dos siguientes actos, busca darle un giro contemporáneo a la escenificación, más que mostrar a la geisha que muere por



desamor, busca reflejar a la mujer que ante la ausencia del hombre debe luchar, trabajar y educar a un hijo como madre soltera, una condición muy común en la actualidad, ofreciendo, de esta forma un “realismo total” (Piñón, 2011).

El núcleo de convicción dramática, por lo tanto, pretende, en primera instancia, cautivar al espectador con los ambientes creados, para después reflejar una realidad de la mujer en la sociedad contemporánea, provocando la reflexión por parte de los espectadores que acuden al Palacio de Bellas Artes, ofreciendo, así, una lectura actualizada de la ópera *Madama Butterfly*.

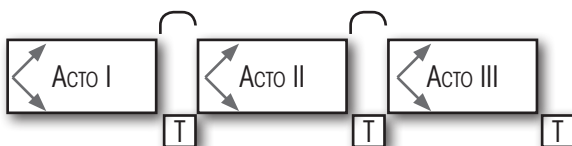
Tiempo escénico y estructura dramática musical

La ópera ubica la peripecia en la primera década de 1900. Entre el primer y segundo acto transcurren 3 años, sin embargo, el tercer acto es continuación del segundo, entre los que apenas distan unas horas uno del otro –las de una noche en vela– ya que, como bien es conocido, la primera propuesta de Puccini solo contaba con dos partes, pero después del fracaso en su estreno, decide hacer reformas a la ópera y dentro de los cambios más significativos propone la división del segundo acto, siendo la manera en la que hoy se representa.

La propuesta de Faesler, por su parte, sobre todo en el segundo y tercer acto, remite a los años cuarenta gracias al vestuario. Deja a un lado la cuidada caracterización nipona del primer acto, buscando acercar, de esta manera, la historia al espectador con trajes y vestidos occidentales.

En esta escenificación se introduce un intermedio entre cada acto, de manera que se hace un corte en la ficción, para mostrar, con claridad, los saltos temporales de la peripecia, con elementos visuales, como los vestuarios, los cambios de muebles y la disposición de la casa. Si bien durante los actos no se hace ningún corte, algunos cambios escenográficos transforman el lugar sin dejar de mostrar continuidad en el tiempo y en la acción. Gráficamente, el

trabajo temporal en la propuesta escénica queda reflejada en la siguiente imagen.



T Caída telón

↷ Salto en el tiempo

↔ Cambio de espacio
con continuidad en
el tiempo y acción
y lugar

Figura 20. El trabajo del tiempo en *Madama Butterfly*. Esquema propio realizado para esta tesis



Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de la ópera *Madama Butterfly*, puede sintetizarse que en la propuesta escénica el tiempo generalmente avanza: así se refleja en toda la primera escena, en la que B.F. Pinkerton adquiere una vivienda en las afueras de Nagasaki; en el dueto *Dovunque al mondo*, entre el teniente y el cónsul, brindando, no por el enlace del primero con Butterfly, sino soñando con su verdadera boda americana; en los coros, *Ecco! Son giunte*, con la llegada de la novia y los invitados y, *O Kami*, que concluye con la penosa aparición del tío Bonzo, maldiciéndola por renegar de su religión, haciendo que todos los invitados y familiares la abandonen; en el inicio de la segunda escena, donde se reflejan los quehaceres diarios de Madama Butterfly y Suzuki; en el dueto entre Sharpless —el cónsul— y Madama Butterfly, *Ora a noi*, trayendo una carta de Pinkerton, la cual inquieta y emociona a la protagonista; en el aria *Che tua madre dovrà*, donde la protagonista habla a su hijo de tres años; en el dueto de Butterfly y Suzuki, *Scuoti quella fronda di ciliegio*, cuando repletas de alegría y esperanza por el regreso de Pinkerton, las protagonistas colocan listones de colores en el suelo, juegan con el niño, bailan y se arreglan; para el Preludio del coro a *bocca chiusa*, pese a que es un tiempo de espera, la directora propone mostrar un tiempo onírico o de ensoñación, logrando con ello que el tiempo avance; para el aria de Butterfly, *Tu, tu piccolo iddio*, también se logra un avance del tiempo, Suzuki abraza al pequeño y prepara su maleta, mientras Cio-Cio-San se despidе de él, para que en cuanto el pequeño salga, se clave la daga y en el *finale*, se presenta incluso, un salto temporal, con la introducción de Pinkerton anciano, sentado en una silla de ruedas, encanecido, recordando a Butterfly y disparándose con una pistola —cambiando radicalmente el final propuesto por Puccini. Sin embargo también hay otros momentos en los que el tiempo se extiende, provocando con ello una ralentización de la peripecia para provocar la reflexión; muestra de ello es el dueto de amor en la noche nupcial entre Pinkerton y Butterfly, *Bimba dagli occhi piendi di malia*, los movimientos son ralentizados y por momentos, estáticos, acordes a la melodía; en el aria de la protagonista, *Un bel dì, vedremo*, que aunque cargado de energía y emoción, durante todo el fragmento, la actriz permanece sentada en un sofá, esperanzada en el regreso de su marido; en el *solo* de Pinkerton, *Addio, fiorito asil*, lleno de melancolía, el teniente se despidе silenciosamente de la que fue una vez su casa y su esposa, con el estatismo de los otros personajes presentes en escena; y finalmente, también ralentizadas y a la vez yuxtapuestas las reflexiones de Sharpless, Pinkerton y Suzuki, en el terceto, *Io so che alle sue*



pene, donde la doncella de Butterfly se lamenta por su ama, el cónsul le suplica ayuda y Pinkerton reconoce el daño que ha causado, trabajando con el estatismo escénico para reflejar el interior de cada uno.

La directora propone un personaje alegórico en su montaje, siendo la unión entre el primer, segundo y tercer acto, al que llama en el programa de mano, Niña Butterfly. Una mujer con rasgos asiáticos, viste toda de blanco y porta un globo, que al soltarlo da comienzo a la escenificación, ese mismo personaje en la escena onírica, danza con el hijo de Butterfly y con Cio-Cio-San, para remarcar la espera de Pinkerton, fungiendo, de este modo, como transición para el tercer acto y, para el final, dicha alegoría se presenta nuevamente en escena, con el fin de abrazar a Madama Butterfly a la hora de su muerte, cerrando con ello la escenificación.

Espacio escénico

La ópera de Puccini, *Madama Butterfly*, está ubicada en Nagazaki, Japón, el libreto especifica aún más, que se trata de una colina en las afueras de la ciudad, donde hay una casa con terraza y jardín desde las que se vislumbra la bahía y el puerto; ubicación que permanece igual para los tres actos. Si bien Faesler, remite al espectador de Bellas Artes a esta casa, en lo alto de la colina, lo hace de un modo simplista, alejando la escena de toda realidad, de manera que con pocos elementos se comprende la localización, no como mimesis de un lugar reconocido.

Como escenografía permanente en toda la obra, unas largas vigas de madera que comienzan al centro del tercer término, emitiéndose en todas direcciones, llegan hasta segundo término. Las vigas que logran aterrizar hacia el suelo, fungen como los caminos por los que entraran los protagonistas, reflejando con ello la colina. De manera también permanente, pero movable, una pequeña rampa, con forma de trapecio en color beige que aunado a una puerta corrediza, figura la casa, que durante los tres actos cambiará de lugar, como si fuese vista de distintos ángulos; junto con ellos, otros elementos entran y salen para marcar cambios, al inicio dos pequeños sofás rojos y un tocador; para la última escena, salen los sofás, el mueble del tocador se coloca ladeado y se añade, al centro de la casa, un biombo. Durante este primer acto la estructura de la casa está del lado derecho del escenario, para generar contrapeso del lado izquierdo permanecen la mayoría de los personajes principales y los invitados a la boda —el coro; dan también importancia al centro del espacio, donde se



proponen las entradas de los protagonistas, tomando en cuenta, que se trata de la primera aparición de todos ellos: Pinkerton, el cónsul, el tío Bonzo, Suzuki y, por supuesto, Madama Butterfly, otorgándole realce a las llegadas. Se utiliza la quinta regla de color combinando tonos muy saturados con los neutros, en este caso el morado, salvo en la escena del matrimonio, que se propone una iluminación blanca, destacando los trajes de los invitados en rojos, verdes, morados, azules, que con el fondo neutro, estas pequeñas masas de colores logran armonizarse según la sexta regla de la armonía del color. Durante esta primera parte, la directora —que también funge como escenógrafa— busca introducir la cultura nipona, mediante los vestuarios, contrastando con los trajes americanos de los marinos, de Sharpless y de Pinkerton, logrando así un ambiente asiático y, por otro lado, busca generar diversas atmósferas: de alegría, ante la compra de la casa y la llegada de los invitados; de pánico, con un bajón de luz que se produce ante la aparición del tío Bonzo; y deseo, cuando los esposos quedan solos, en su noche de bodas, colocando el foco de atención en el interior de la casa, oscureciendo la estructura de las vigas.



Imagen 30. Escenografía de *Madama Butterfly*, acto 1. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

Para el segundo acto, la estructura de la casa es trasladada al lado izquierdo del escenario con la puerta corrediza al fondo de ésta. Del centro, de forma fija, permanece la estructura de las vigas, y, a manera de contra peso, del lado derecho se colocan dos lámparas encendidas que remarcan el exterior. Denotando los tres años que han acontecido desde el primer acto, la disposición y los elementos de la casa han cambiado, ahora, es una vivienda habitada por dos mujeres, cuentan con una máquina de coser sobre su mesita —señal de sus labores para sobrevivir— un sofá pequeño en color verde, el mismo taburete del primer acto pero en diferente lugar y un Iko al fondo —sobre el que cuelgan sus costuras. Durante la primera parte, el suelo del exterior esta iluminado en color verde, diferenciándolo del interior de la casa, con luz amarilla; de esta forma utiliza la segunda regla colocando colores análogos. Aunque no desapa-



rece del todo el ambiente oriental hay un cambio en el diseño de los vestuarios remitiendo a la cultura occidental con una moda remarcada en los años cuarenta. Al sonido del cañón que anuncia el barco de Pinkerton acercándose a las costas japonesas, la escena se traslada al exterior de la casa, la iluminación cambia, inunda el espacio en azul, tanto el interior como el exterior. Al mismo tiempo, por unas rampillas del suelo, se elevan otros Ikos a gran altura con diferentes kimonos, en los que se destaca el color naranja, utilizando la tercera regla de la armonía del color, que emplea tonos complementarios, con mayor proporción en los azules de la iluminación. Si bien estos kimonos remarcan el ambiente nipón, también fungen como símbolo de lo que la directora ha querido transmitir en su propuesta de núcleo de convicción dramática —se contempla, al inicio del acto, a Butterfly confeccionando esta ropa japonesa, mostrada como una mujer trabajadora, mucho se ha esforzado, pero su espera cobra sentido, creyendo que vuelve Pinkerton— la atmósfera es de júbilo, resaltado aún más con una imagen onírica protagonizada por la alegoría de Butterfly niña, resaltando la sensación de júbilo —necesaria para después contrastarla con el trágico final. Las fotografías superiores del siguiente recuadro señalan el segundo acto.

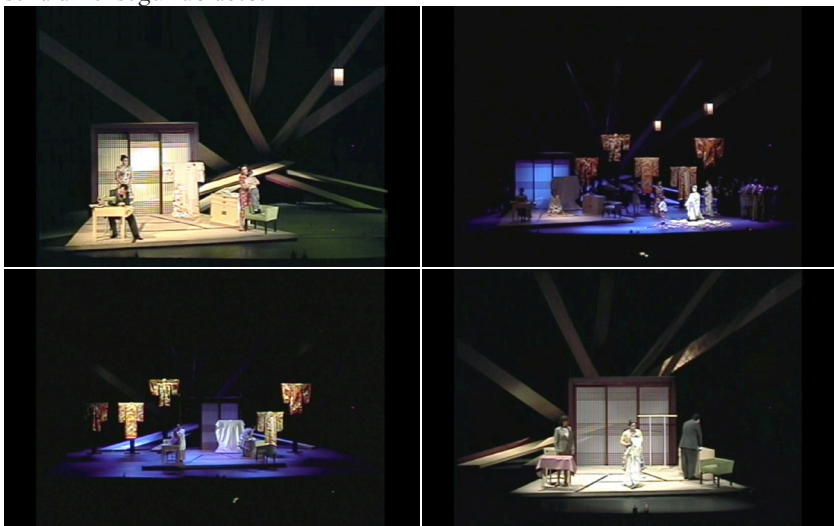


Imagen 31. Escenografía de *Madama Butterfly*, acto II Y III. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



Para el último acto, finalmente –como puede verse en las fotografías inferiores de la imagen 31– la estructura de la casa es colocada en el centro del espacio; buscando remarcar la continuidad con el acto anterior, aún permanecen los Ikos con los kimonos, pero esta vez colocados a derecha e izquierda de la casa buscando el equilibrio compositivo. Se encuentran los mismos elementos dentro de la casa, a diferencia de la máquina de coser, en su lugar un pequeño mantel colocado por Butterfly para tomar el té, queriendo denotar así, el amanecer. Se mantiene la misma armonía de color de la tercera regla con los tonos complementarios –azules y naranjas– dando continuidad a la atmósfera de esperanza. El alba del nuevo día está despuntando, en cuanto Butterfly, cansada de permanecer en vela, sale de la estancia, el azul comienza a difuminarse, de esta forma, para cuando ella regresa, con el cambio de luz y la retirada de todos los Ikos con los kimonos modifican la atmósfera, produciendo una sensación de desconcierto. Para el último momento, ante el suicidio de Butterfly, la iluminación baña el espacio de rojo saturado, aplicando una vez más la quinta regla de la armonía del color, la atmósfera remarca la total desesperación, no solo por la protagonista que se clava la daga, sino también por Pinkerton, que al recordarla de anciano, lleno de remordimientos, se da un tiro.

Las transiciones entre actos se hacen fuera de la vista del espectador, pero las transiciones suscitadas durante los actos, son a vista, efectuadas por la maquinaria teatral. Se trata de un espacio único y una escenografía semifija. La directora opta por utilizar texturas táctiles naturales modificadas; de manera que la colina es representada con una estructura de vigas de madera, generando extrañeza con el material y la forma. La casa solo es mostrada con una pared que se mueve de ubicación y un suelo en forma de trapecio quitando cualquier intención de mimetizar la realidad; por otra parte los Ikos en donde se cuelgan los kimonos, aunque la textura, el color y las formas remiten a la realidad, son colocadas en el exterior, de manera extra cotidiana, provocando extrañeza visual.

La iluminación ayuda a crear atmósferas –de alegría, de amor, de esperanza, de desconcierto y de desesperación. Destaca momentos dramáticos, como la aparición del tío Bonzo maldiciendo a Butterfly el día de su boda o el destello en el disparo de Pinkerton; ayudan a abrir o cerrar el espacio y a generar armonía visual.

Como elementos de utilería de planta destacan: los Ikos con los kimonos, resaltando la cultura japonesa; la máquina de coser, con la finalidad de mostrar



a una mujer intentando ganarse la vida para cuidar de su hijo ante la ausencia del padre y la silla de ruedas, generando otro salto en el tiempo, representando al teniente de anciano aún con remordimientos, como si toda la historia hubiese sido recordada por él, todos estos elementos son propuestos por la escenificación. Como utilería de mano destacan: los globos blancos, siempre presentados por la alegoría de la Niña Butterfly, demostrando su pureza e inocencia, mismos globos que comparte con Dolore; los vasos de sake para el rito de la boda –importantes en el matrimonio oriental–; unos listones de colores, que esparcen por el jardín en el dueto de las flores, con los que adornan la casa, tanto el interior como el exterior, preparando la llegada de Pinkerton, en lugar de flores, de manera expresiva vuelven a remarcar el trabajo de las mujeres; el dinero que el teniente ofrece al cónsul para que se haga cargo de Cio-Cio-San, mismo que éste, enfadado, le regresa lanzándoselo a la cara; la maleta que Suzuki lleva, junto con el pequeño abrigo y gorra de marinero, representando la preparación del viaje de Dolore a tierras americanas; una anforita que siempre lleva el cónsul Sharpless, dando un carácter alcohólico al personaje y la pistola con la que se mata Pinkerton, como elementos propuestos desde la dirección; y como elemento de utilería otorgado desde el libreto, destacada la daga, ante la cual todos hacen un gesto de horror, posteriormente se aclara que es un regalo que Mikado –emperador japonés– dio al padre de Butterfly, invitándole al hara-kiri, –rito japonés en el que un hombre deshonorado se quita la vida– daga que lleva la inscripción “Con honor muere, quien no puede conservar la vida con honor”, mismo instrumento con el que Cio-Cio-San se quita la vida.

Para el vestuario, si bien en el primer acto se busca una caracterización fiel a la nipona, para el segundo acto se opta por cambiar el código de vestimenta, occidentalizado y remarcado en los años cuarenta, ya que, durante ese periodo, debido a las guerras mundiales, la mujer comienza a asumir el papel de madre soltera y trabajadora ante la ausencia de los hombres, que como se ha señalado, es un elemento a destacar dentro de la propuesta escénica. Para detallar el vestuario y el significado se propone tabla 28, en la siguiente página.

Una vez elaborado el análisis de las cuestiones formales se puede llegar a la conclusión, basados en Martínez (2017), que la directora de escena usa una estética estilística narrativa esteticista, no se trata de la mimesis de un lugar reconocible, mas sí localizable. Acude a elementos simplificados, reduciendo a lo estrictamente necesario, aunque también embellecida y magnificada, bus-



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Cio-Cio-San (Madama Butterfly)</i>	Shiramuko –kimono de boda, completamente blanco– en los pies tabi y Zori. Yukata para la noche de bodas en blanco y en los pies tabi. Para el segundo acto un vestido entallado y estampado con flores rojas, al estilo de los años cuarenta; de calzado bailarinas rojas. Para el tercer acto un vestido en corte "A", color rosa claro, cinturón rojo y una flor roja el cabello, zapatilla rosa, se coloca el Shiramuko blanco, con el que muere.	El blanco de la pureza (p. 163) –es su traje de novia– de la inocencia (p. 163) –es una niña de 15 años– mismos tonos que conserva en la noche de bodas, se remarca un estilo nipón. Para el segundo acto se cambia la propuesta a vestidos occidentales, el rojo del amor (p. 54), pese a que todos insisten que olvide a Pinkerton, ella le ama. El rosa del tercer acto con el rojo, remarcen su delicadeza (p. 48m), pero es con el blanco, con su traje nupcial, con el que quiere morir, denotando con ello, la causa de su suicidio.
<i>B. F. Pinkerton</i>	Traje y gorra de teniente de marina en color blanco, zapatos blancos. Para el tercer acto se presenta con un uniforme en tonos marrones. Para la última escena, una bata gris, de andar por casa y una caracterización de señor mayor, con canas y arrugas.	Uniforme que remarca su oficio y nacionalidad, de igual manera se acopla al día de su boda (p. 173). Al regreso, el uniforme ha cambiado señalando el paso del tiempo, el marrón destaca un amor escondido (p. 260), ahora vuelve casado con una americana. Finalmente el gris, una bata de estar por casa, en color gris, de sentimientos sombríos (p. 270), su caracterización remarca el paso de los años.
<i>Suzuki</i>	Kimono en marrones y dorados, con lazo tipo Taiko para el primer acto. Para el segundo acto, cambio radical en la vestimenta, vestido de los cuarenta, sin mangas, corte "A" floreado en tonos morados, bailarinas verdes. Para el último acto se coloca un jersey amarillo por encima del vestido.	El marrón y dorado remarcen un personaje con contraste simbólico, es cotidiano y noble al mismo tiempo (p. 37); se remarca también la cultura oriental. Para el segundo acto remite al vestido occidental, nuevamente con un contraste en los colores: mágico y realista (p. 37), con el jersey al final, se remarca la hora de la mañana y el color vuelve a indicar contradicción: entendimiento y traición (p. 85).
<i>Sharpless</i>	Traje gris y camisa pistacho para el primer acto. Para el segundo acto traje gris y camisa azul cielo.	Personaje occidental. Cónsul de Norteamérica en Nagasaki, traje gris, color sin carácter, no es ni negro ni blanco (p. 269), ni se enfrenta a Pinkerton ni lo apoya; ni ayuda a Butterfly, ni la defiende.
<i>Goro</i>	Traje marrón, corbata dorada, camisa blanca. Para el segundo acto otro traje en marrón, y una pajarita verde.	Personaje que en la ficción es oriental, pero en esta propuesta parece occidental. Usa colores corrientes, vulgares y antipáticos (p. 256).
<i>El fío Bonzo</i>	Kesa de monje en color gris, y gorra color carne para figurar que es calvo.	Color muy utilizado en los monjes budistas, también remarca sus sentimientos sombríos (p. 270).
<i>El príncipe Yamadori</i>	Abriego gris, pantalón gris, gafas de sol, caracterizado con rasgos asiáticos.	Gris de la moda (p. 281) y de sentimientos sombríos (p. 270). Las gafas de sol le dan un carácter exótico al personaje.
<i>Kate Pinkerton</i>	Falda marrón, bailarinas marrones; americana gris, blusa blanca.	Colores que combinados denotan lo anticuado y anti heroico (p. 48f).
<i>Dolore</i>	Pantalón verde militar, camiseta blanca con rayas azules, botas de agua. Después le colocan encima un Shiramuko blanco. Para el último acto aparece con una manta blanca y, finalmente, le colocan un abrigo negro y un gorro de marinero.	Debido a que la actriz es niña, intentan colocarle colores masculinos, como el verde en los pantalones y el negro del abrigo. La camiseta blanca con rayas azules remite al oficio de su padre, aunado a la gorra, al final. En la escena onírica, la Niña Butterfly le coloca el Shiramuko blanco, de la pureza (p. 163), uniéndolo con la manta blanca con la que se despierta, expresando que era un sueño.
<i>Niña Butterfly</i>	Shiramuko blanco. Adornos blancos, cara maquillada como geisha.	El blanco de la pureza (p. 163), el blanco de boda (p. 173), es casada aún siendo niña; marca su relación con Madama Butterfly.

Tabla 28. Los colores en el vestuario de *Madama Butterfly*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



cando las imágenes equilibradas y las formas geométricas regulares. Opta, de igual forma, por un diseño de escenografía de tesis destacando su núcleo de convicción dramática: mostrar un acercamiento a la cultura japonesa, primero, y después, remitir a un contexto en el que la mujer, debe hacerse cargo del hogar; remarcado tanto con la máquina de coser, como por los Ikos con los kimonos confeccionados, como manera de ganarse la vida.

Personajes e interpretación

Si bien el mismo título de la obra ya remarca quien es la protagonista de la historia, Cio-Cio-San, mejor conocida como *Madama Butterfly*, la directora queriendo aún recalcar su inocencia y su pureza, propone otro personaje alegórico, al que llama *Niña Butterfly*.

Según esta propuesta, siguiendo el modelo de Vogler (2002), la heroína, quien realiza el sacrificio personal y sobre en quien recae la historia, es, evidentemente *Madama Butterfly*; El embaucador es Goro, el casamentero, quien intenta sacar provecho de los acuerdos matrimoniales; la sombra es Kate, la esposa norteamericana que siempre deseó Pinkerton, aunque recae en ella poco peso en la ficción, es la que provoca que éste no quiera volver a ver a *Butterfly* y, además, quien se quedará con su hijo para criarlo en tierras americanas. La figura cambiante es Pinkerton, quien en el primer acto contrae matrimonio con *Butterfly*, para luego marcharse a su país y buscar una esposa norteamericana; el heraldo es el cónsul Sharpless, que advierte a Pinkerton del daño que puede hacer a la joven nipona, también es quien anuncia a *Butterfly* el regreso de su marido, y quien informa a Pinkerton del hijo que tiene con Cio-Cio-San. El guardián del umbral es el tío Bonzo, el rigor de este personaje, ayuda a fortalecer el amor de *Butterfly* por Pinkerton y como mentor, Suzuki, la doncella que camina a su lado todo el tiempo e intercede por su ama ante los dioses budistas. Para detallar el arco del protagónico se propone el esquema 14, en la siguiente página.

Dentro de la propuesta de Faesler, a *Madama Butterfly*, la *Niña Butterfly*, Suzuki, al tío Bonzo, y Yamadori, así como al coro de invitados, les da un carácter oriental; de esta manera sus movimientos, especialmente marcado en las mujeres, remiten a la cultura asiática, bien con los gestos que hacen con las manos, con el rostro, la corporalidad y sus desplazamientos; en contraposición, a Pinkerton, Sharpless, Kate e incluso a Dolore y Goro, les da un carácter occidental con movimientos más cotidianos y cercanos al espectador.



Acto I	Acto II	Acto III
<p>Cio-Cio-San llega, acompañada de amigas, a su boda con Pinkerton.</p> <p>La señorita Butterfly se presenta con el cónsul.</p> <p>Butterfly y Pinkerton se casan con el rito oriental.</p> <p>El tío Bonzo la maldice por haber renegado de su religión.</p> <p>Todos los invitados abandonan a Butterfly en su boda.</p> <p>Pinkerton consuela a Butterfly y disfrutan su noche de bodas.</p>	<p>Butterfly trabaja con la máquina de coser.</p> <p>Butterfly se da cuenta que les queda poco dinero.</p> <p>Butterfly está convencida de que Pinkerton volverá.</p> <p>El cónsul lleva una carta de Pinkerton a Butterfly.</p> <p>Butterfly acusa a Goro de quererla casar con el rico Yamadori.</p> <p>El cónsul confiesa a Butterfly que Pinkerton la ha olvidado.</p> <p>Butterfly le presenta al cónsul a su hijo Doloire y le pide se lo haga saber a Pinkerton.</p> <p>Butterfly defiende a su hijo ante las burlas de Goro.</p> <p>Butterfly reconoce a lo lejos el barco de Pinkerton.</p> <p>Butterfly ilusionada, se prepara para la llegada de su marido.</p>	<p>Butterfly, cansada de velar toda la noche, se va a su habitación.</p> <p>Butterfly, al cabo de un rato, regresa al escuchar voces.</p> <p>Butterfly ve al cónsul y a una mujer americana, comprende la situación.</p> <p>Butterfly acepta entregarles a su hijo para que lo eduquen en Estados Unidos.</p> <p>Butterfly se despide de su hijo.</p> <p>Butterfly se quita la vida.</p>

Esquema 14. Arco del personaje de Cio-Cio-San (Madama Butterfly)

Pese a que en varias ocasiones, la dirección de escena no pretende evitar la frontalidad y el estatismo, no por ello se deja de buscar en todos los personajes la expresividad, la reacción ante los estímulos externos, la claridad en las intenciones, la congruencia del personaje, la transmisión emocional de sus sentimientos, la organicidad y la naturalidad tanto para Madama Butterfly y Suzuki, como para Shrlpless y Pinkerton. Se les busca dar a cada uno un rasgo distintivo, por ejemplo, el cónsul aparece, en casi todas las escenas bebiendo alcohol, si bien el libreto propone un brindis en el primer acto, como idea de la dirección, en el resto de sus apariciones saca una anforita que lleva en el pantalón, y que de espaldas al público, va dando algunos tragos, especialmente cuando se siente en apuros. A Pinkerton, por su parte, busca caracterizarlo como al hombre que con dinero cree que puede arreglarlo todo; al inicio, lo primero que se muestra del personaje es a Pinkerton firmando un cheque que da a Goro por sus servicios: la venta de la casa y el matrimonio con Butterfly, ambos bajo las leyes orientales en las que se puede deshacer el contrato si se desea; para el segundo acto, aunque no sale en escena, Butterfly asegura que su marido cada mes le da dinero al Cónsul para el pago de la casa —aunque a ella la tiene abandonada. Finalmente, en su última aparición, viéndose so-



brepasado con la situación, saca un fajo de billetes, que da al cónsul, para que se haga cargo de Butterfly, éste enfadado, le lanza los billetes a la cara, como forma de reprocharle, también esta caracterización viene dada desde la dirección de actores. Las dos mujeres, por su parte, aunque ya el libreto dibuja un carácter de ambos personajes, busca remarcar en Butterfly, la lectura de la mujer trabajadora, que debe sacar adelante su vida y familia, ante la ausencia del hombre, y Suzuki, como el hombro sobre el cual una se puede apoyar. En el segundo acto, se refleja a Butterfly confeccionando kimonos con la máquina de coser, mientras Suzuki remienda ropa con aguja e hilo, también se ve como ambas educan al niño, juegan con él, le llenan de cuidados y cariño, bailan juntos y cómo es capaz, incluso Butterfly, de amenazar con un cuchillo a Goro, tras burlarse del niño que no tiene padre, como ejemplo del trabajo de caracterización con los personajes protagónicos. Aunque se quiere en todo momento resaltar la cultura asiática en estos dos personajes —con gestos que hacen con las manos, inclinaciones de cabeza, la forma de caminar, de expresarse, no dejan de mostrar también la organicidad y la naturalidad al mismo tiempo, generando verosimilitud y credibilidad.

Por otra parte, la directora propone dos escenas oníricas en la puesta en escena, no descritas en el libreto, al inicio de la ópera, con la introducción del personaje Niña Butterfly, siempre vestida de blanco por la pureza de su alma y por el anuncio de su boda. Al abrirse el telón ella está al centro, con un cenital en azul que recarga en ella todo el peso visual, la orquesta aún no ha comenzado su intervención, todo es silencio, ella mira al cielo, se mueve en círculos, con movimientos ralentizados y codificados, lleva un globo blanco, lo suelta, al elevarse por el cielo, la orquesta comienza su intervención, mientras ella sale de prisa; para concluir el segundo acto, vuelve a proponer en el coro a *bocca chiusa*, una escena similar, esta vez baila con el pequeño Dolore, mientras Madame Butterfly, sentada sobre sus rodillas, dentro de la casa, aguarda a su marido, del cielo caen pétalos, para concluir esta parte onírica, la alegoría de niña Butterfly baila con la Madame, quien aún conserva la inocencia de su alma. Pese a que es una escena cargada de metáforas, algunos trazos hacen que se pierda el encanto del momento: la salida de la alegoría por la puerta, como si fuera otro personaje de carne y hueso; o las mujeres del coro que participan con sus marcados trajes de los años cuarenta, como parte de la estética, aunque contrastante, contando con uniformidad y estatismo—a diferencia del coro en



la boda que pese a que continúan sin individualidad y con trazos estáticos, forman parte de la trama.

Otro momento lleno de significado se da en el *solo* de Pinkerton, *Addio, fiorito asil*, en el que se despidе con remordimientos de Butterfly, pero al no atreverse al verla a la cara, coge su kimono blanco, colgado en el Iko de la casa, mismo que usó durante su boda, canta y acaricia la prenda con cariño, pero no pudiendo más con la situación deja caer la prenda, mientras sale de la casa—como un reflejo de su actuar a lo largo de la obra, ha conquistado a Butterfly, la ha desposado y después la ha abandonado. Como otra propuesta de Faesler, es el cambio que hace al final de la obra, no se ve a Butterfly despidiéndose de su hijo, para después taparle los ojos mientras se clava la daga, de manera que cuando regresa Pinkerton ella señala hacia el niño mientras muere; en vez de eso Suzuki prepara la maleta del pequeño, él se despidе de su madre con un saludo de teniente, ella quedándose sola, se mata, para después marcar un salto en el tiempo en el que Pinkerton de anciano la recuerda y se paga un tiro por el remordimiento, todo ha sido visto, por lo tanto, como un recuerdo que pasa en la cabeza del teniente americano.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Retomando la propuesta del núcleo de convicción dramática que busca reflexionar sobre la situación actual de la mujer en la sociedad, reflejando sus sufrimientos, trabajos, esfuerzos y menosprecios al enfrentarse al mundo como madre soltera, se puede concluir que en relación al tiempo escénico la idea de remarcar los años cuarenta occidentalizando la escena, cambiando la apuesta inicial del primer acto, con el fin de acercar la obra al espectador, pierde en el campo visual, en el cuidado de los movimientos y en el contraste entre las culturas, cuando el mensaje igualmente puede comprenderse con Butterfly vestida de nipona con kimono, que con el cambio propuesto, colocándole un vestido de los años cuarenta, por ejemplo. El salto temporal que hace en el último momento, con Pinkerton de anciano, dándose un tiro, cambia radicalmente el final propuesto por Puccini, quizá buscando remarcar la culpabilidad del hombre o quizá con el fin de hacer justicia a su heroína. También se destaca la introducción de fragmentos oníricos en los momentos orquestales.

En la cuestión visual, se encuentran algunas contradicciones pretendidas así por la dirección, el espacio no es realista, no pretende la mimesis de una colina en las afueras de Nagasaki, ni de una casa japonesa, sin embargo el



vestuario busca un diseño realista – pese al cambio de estilo que se suscita – lo mismo que varios elementos de utilería, como la maquina de coser, quizá con el fin de destacar la labor de las mujeres, como se plantea desde el inicio; de hecho, en la escena onírica, los listones de colores, que Butterfly, Dolore y Suzuki expanden por la casa, para brindar la bienvenida a Pinkerton, no solo se tratan de adornos, sino se pretende también mostrar el trabajo de las mujeres, no hay flores – como lo señala el libreto – sino listones, no hay árboles sino kimonos, por consiguiente existe una contradicción en las estrategias estilísticas, aunque todas ellas buscan apearse al núcleo de convicción dramático, logrando por consiguiente una contradicción coherente.

En el tema de interpretación, busca colocar un carácter definido a cada personaje buscando la organicidad en todos los solistas; sin embargo los contrastes entre los roles masculinos y femeninos parecen no estar equilibrados: El cónsul, como bebedor; Pinkerton que todo lo arregla con dinero; Goro se aprovecha de las mujeres; Yamadori como el mujeriego; al parecer solo el pequeño Dolore, que aún es niño, puede salvarse de esta lectura, a tal grado lleva esta intención, que termina la obra con el suicidio de Pinkerton en escena. Por el contrario, Suzuki y Butterfly remarcen a la mujer trabajadora, amorosas con el niño y protectoras. Finalmente, la introducción del personaje alegórico de la Niña Butterfly, además de que sus rasgos son realmente asiáticos y sus movimientos remarcen la cultura japonesa, logra enlazar la obra con este personaje de principio a fin y, a su vez, remarcar la pureza y la inocencia de Madama Butterfly, quien al inicio de la ópera tiene quince años y así debe confrontarse con un mundo cruel, conduciéndola, inevitablemente, al suicidio.

El Barbero de Sevilla

Ópera de Gioacchino Rossini, con libreto de Cesare Sterbini

Estreno: Roma, Teatro Argentina, 1816

Estreno en México: Coliseo de México, 1823

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1937

Montaje analizado: Octubre, 2012

Temática y lectura contemporánea

La ópera bufa *El barbero de Sevilla* se desarrolla en España a finales del xvii, se basa en la obra homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais, para su estreno, diferenciándola de la ópera de Paisiello, fue llamada *Almaviva, Ossia*



L'inutile precauzione. La peripecia muestra las estrategias que el Conde de Al-maviva, enamorado de Rosina, utiliza para casarse con la pupila del doctor Bártolo, ayudado por el astuto barbero de la ciudad. De esta forma, haciéndose pasar por Lindoro, un joven estudiante, envía cartas de amor y canta serenatas a Rosina, pero para poder entrar en contacto con ella, debe burlar la extremada precaución de su tutor interesado en la dote de la joven; de forma que bajo el disfraz de soldado ebrio y seminarista profesor de música, va al encuentro de su enamorada, logrando su cometido.

En el programa de mano, la directora de escena Juliana Faesler, muestra cuáles son los puntos de interés con los que desea trabajar en su propuesta, se pregunta en primera instancia, cómo una joven de carácter fuerte, como lo es Rosina, puede mantenerse sometida a su tutor, qué sutiles mecanismos de violencia y de poder nos convierten en individuos frágiles y cómo se encuentra la fuerza para liberarse y el deseo de sobrevivir, lo compara, a grande escala, como un reflejo de las naciones sometidas bajo el poder tiránico de su gobierno en el que siempre cabe una esperanza de cambio. En esta ópera es Fígaro quien rompe con el absurdo totalitarismo de Bartolo, sembrando en el corazón de Rosina la esperanza, descubriéndole que es bella y amada, provocando el empuje de la joven para querer liberarse y buscar su felicidad.

Es así como el núcleo de convicción dramática busca reflejar el sometimiento de Rosina bajo el abuso del poder y la tiranía de Bártolo y cómo logra liberarse de esas ataduras a través de la peripecia, si bien, no pretende abandonar la intención de entretener y divertir, también busca la reflexión y la conciencia del espectador de Bellas Artes, para reconocer sus propias ataduras y afrontarlas con esperanza.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

El libreto propone la peripecia a finales del siglo XVII, sin embargo la directora coloca el argumento dos siglos después, denotado por el vestuario, por los elementos escenográficos y de mobiliario. La obra consta de dos actos y cada acto cuenta con un par de cuadros en los que se marca un cambio de tiempo y de lugar. El primer cuadro se desarrolla en una plaza de Sevilla, poco después del alba. Para el segundo cuadro, una cámara en la casa de Bártolo, momentos después. En el segundo acto se produce un salto temporal, la acción se desarrolla en el salón de música de la casa de Bártolo; para el último cuadro se hace una transición marcada por el *Temporal* orquestal, sin cambiar



de espacio. La directora pese a que respeta los cambios de lugar y los saltos de acción propuestos por el libreto, logra unir las escenas de cada acto sin marcar una pausa en la fábula, sino enlazando ambos cuadros, para ello se apoya del cambio de escenografía dentro de las mismas escenas, logrando la continuidad en la acción.

A continuación se refleja un esquema de lo anteriormente expuesto:

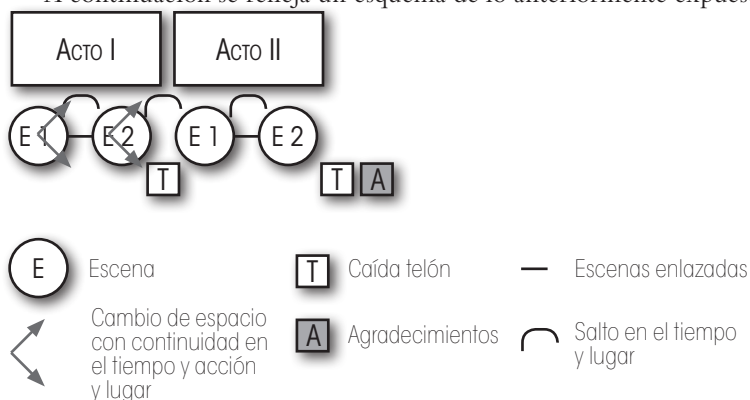


Figura 21 . El trabajo del tiempo en *El barbero de Sevilla*. Esquema propio realizado para esta tesis

Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de la ópera *El barbero de Sevilla*, en esta propuesta escénica, se opta en la obertura orquestal por priorizar la música, sin generar acción escénica. En el resto de la obra, salvo en breves fragmentos — *Cessa di più resistere... Ah, il più lieto*, el aria final y cabaletta del Conde, donde todo es muy estático— el tiempo avanza a través de un trazo dinámico, incluso en los momentos de reflexión o presentación: en el aria de Almaviva, *Ecco ridente*, la propuesta de dirección hace que los supuestos músicos que acompañan la serenata del Conde, toquen sus instrumentos con un ritmo más vivo del que se escucha en realidad, generando visualmente un contraste entre lo que se ve y se oye dando como resultado una escena jocosa. El aria de Fígaro, *Largo al factotum*, propiamente el momento en el que se presenta el barbero, es animada con una serie de acciones en las que un grupo de hombres acuden al protagonista para que les solucione todos sus males. En la canción de Almaviva, *Se il mio nome saper*, gracias al uso del espacio, la escena de presentación del Conde, con una falsa identidad —Lindoro— hace igualmente que sea dinámica, mostrando el paso del tiempo, situación que se deno-



ta más con el dueto entre Fígaro y Almaviva, *All'idea di quel metallo*, en el que, así mismo, se crea una yuxtaposición de los sentimientos de los dos personajes, uno regocijándose por el dinero que recibirá como paga y el otro por lograr el acceso a su amada. Para el aria y cabaletta de Rosina, *Una voce poco fa... Io sono docile*, propiamente el aria con la que empieza el segundo cuadro, se genera un salto temporal con el cambio de iluminación y la retirada de algunos elementos escenográficos, durante este fragmento se produce un avance del tiempo en el que se presenta a Rosina como un pajarillo enjaulado, haciendo hincapié en la propuesta del núcleo de convicción dramática, reflejando su sometimiento al tutor. Para el aria de Don Basilio, *La calunnia è un venticello*, se logra una propuesta con trazos metafóricos, cogen una flor a la que terminan pisoteando como signo de lo que pasa con un hombre calumniado. Para el dueto de Rosina y Fígaro, *Dunque io son...tu non m'inganni?*, nuevamente logrando el avance temporal y retomando el núcleo de convicción dramática, Fígaro y sus ayudantes van desmontando la jaula de oro, reflejando con ello que van liberando a Rosina de esas ataduras, también le proporcionan un vestido queriéndola ayudar en su conquista a Lidnoro. El tiempo vuelve a avanzar con el aria de Don Bártolo, *A un dottor della mia sorte*, sin dejar de reflejar el núcleo de convicción dramática propuesto, señalan el acorralamiento que el tutor le hace a Rosina y cómo la atemoriza, intimándola, queriendo tocarla como un depredador, mientras ella, llena de temor, como una chiquilla busca escapar de sus garras, sin dejar de parecer cortés se muestra atemorizada y desesperada por la situación. El primer intento de rescatar a Rosina, comienza con la llegada de Almaviva disfrazado de soldado ebrio en el dueto con Bártolo, *Ehi di casa*, retomando lo bufo de la ópera, aprovecha esta situación para quitar la densidad de los fragmentos anteriores; para el sexteto, *Alto là!*, además de proponer un avance en el tiempo se crea una yuxtaposición de los pensamientos de cada uno de los personajes con una escena dinámica y trazos que generan si bien el caos de la acción también logran una composición siempre armónica, con movimientos acordes al ritmo de la música. El segundo acto comienza con el Dueto entre el Conde y Don Bártolo, *Pace e gioia sia con voi*, el cambio de disfraz de Almaviva – ahora como profesor de música – remarca un salto temporal; hay un avance del tiempo y una yuxtaposición de los pensamientos de los dos antagonistas a través de los apartes, en los que cada uno refleja al público sus sospechas o sus planes. El Rondó de Rosina, *Contro un cor che accede*



amore, también cargado de comicidad con el juego de intentar intercambiar algunas palabras entre los enamorados, mientras Don Bártolo duerme, genera una alerta constante. Para el quinteto, *Don Basilio! — Cosa veggio!*, se denota una alteración de todos los personajes por querer echar fuera al profesor de música, con una serie de estrategias que provocan comicidad. El aria de Berta, la ama de llaves, *Il vecchiotto cerca moglie*, se trata, en esta puesta en escena, de una fragmento paródico en el que ella, exageradamente, remarca la sensualidad, burlándose de la situación que acontece en la casa de Don Bártolo. El *temperale* orquestal, marca otro salto de tiempo, se propone una escena metafórica: Rosina desesperada por los engaños del tutor, creyendo que Lindoro le ha mentido, se empapa de una lluvia de cartas, generándole aún más desesperación, al grado de quitarse la ropa —quedándose en camisión— como símbolo de abandono y encerándose ella misma dentro de una jaula de oro remarcando su decisión de volver a someterse al tutor. Con el rescate de Fígaro y Almaviva, dejándole saber la verdadera identidad del Conde, en el terceto, *Ah! Qual colpo inaspettato*, ella misma decide salir de la jaula de oro, esta vez para siempre. En el *finale*, se logra el matrimonio de los enamorados, aunque no existe un verdadero cambio en Don Bártolo, pues tan pronto se acerca a Rosina para felicitarla intenta nuevamente propasarse, pero pronto se interpone el Conde, él ya no tiene poder sobre su pupila.

Espacio escénico

Como el mismo título de la ópera lo señala, la acción se desarrolla en Sevilla. En el primer acto se proponen dos espacios: una plaza de la ciudad, con la fachada de la casa de Don Bártolo de la que se destaca un balcón y, posteriormente, una estancia en el interior de la casa; para el segundo acto la acción se desarrolla en el salón de música dentro de la misma.

La pausa entre actos permite generar un cambio escenográfico fuera de la vista del espectador; sin embrago, evitando nuevas pausas, al cambio de cuadro, la dirección propone algunas modificaciones en la escenografía, realizadas por la maquinaria y por los mismos actores, integrando dichos movimientos como parte de la escenificación y en ciertos momentos, como parte fundamental del núcleo de convicción dramática, ejemplo claro es cuando Fígaro y sus ayudantes desarmen la jaula de oro en la que vive Rosina, permitiendo mayor visibilidad en el interior de la casa y por otro lado remarcando la liberación que Fígaro trae a la joven.



De esta manera, en el primer acto se propone una estancia en el interior de la casa de Don Bártolo, denotando los límites de la vivienda con barrotes a gran altura en color dorado, generando la impresión de tratarse de una gran jaula de oro. Gracias a una base de madera, se logra la separación entre el interior –sobre el suelo de madera– y el exterior –el suelo negro. Dentro de la jaula un espejo, un canapé, un escritorio, una silla, en el techo una lámpara de araña, además de una pared con molduras de fondo en tonos grises que ilustran la elegancia de la casa. Por fuera de la jaula, al inicio de la obra, descienden de unas trampillas, escaleras en diferentes tamaños con el coro de hombres sobre estas para la escena de la serenata, de forma que se crea la convención de que la estancia presentada en el interior está a una altura superior que la de la calle. Estas mismas rampillas ayudan a desaparecer las escaleras de mayor altura y con ellas a muchos del coro –ya que algunos salen por los laterales– quedando una escena visualmente atractiva y funcional para marcar el cambio de situación. Otras escaleras, de menor tamaño, son movidas por los asistentes de Fígaro y serán de apoyo para que los personajes se escondan, continuando con el juego de mirar al interior de la casa, y para generar diversos niveles en el espacio. Toda la atención se concentra en el exterior, es

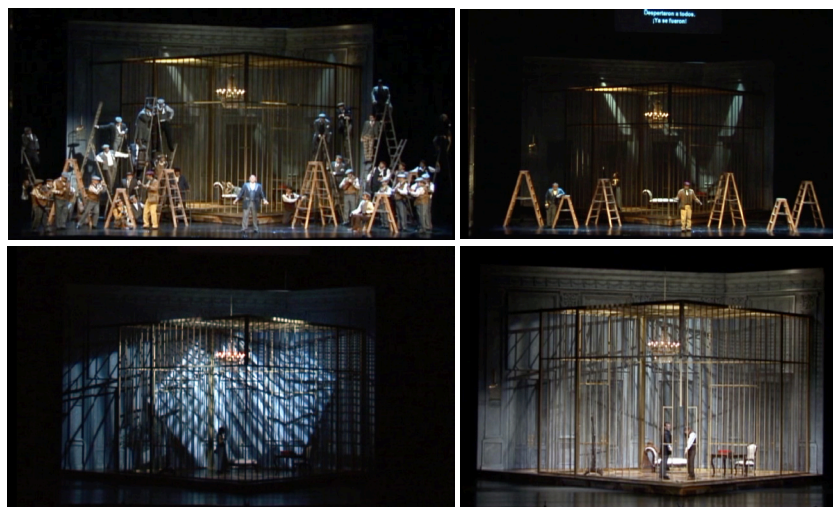


Imagen 32. Escenografía de *El barbero de Sevilla*, acto 1. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación



decir, en la plaza, pues el interior, al estar rodeado de barrotes, impide la total visibilidad que apenas se puede intuir. El centro del espacio está marcado por una de las esquinas de la estancia, ahí se propone una puertecilla que remarca, aún más, la metáfora de la jaula. Por esa puerta los personajes que están en el interior pueden salir, pero agarrándose de los barrotes y caminado por la orilla del entarimado, pues el espacio entre el suelo de madera que sobresale del enrejado, se reduce a unos pocos centímetros. La extrañeza recalca que no se trata de una mimesis de un lugar reconocido sino más bien metafórico. Al retirarse el resto de las escaleras, toma prioridad el interior de la estancia, para la transición, la iluminación juega con las sombras de los barrotes de la jaula, expresando de manera más dramática el encierro de Rosina, situación que dura breves segundos, para después jugar con una iluminación más realista. Si bien los barrotes impiden ver con claridad los gestos de los actores, la directora ha querido optar por esa propuesta, para que sea Figaro quien en determinado momento, vaya desarmando la jaula, liberando poco a poco a Rosina y permitiendo la visibilidad del espectador. Con esta propuesta se genera un ambiente español del siglo XIX, denotado por el vestuario, y de aristocracia, dado por los muebles, la arquitectura de la casa, e incluso la jaula de oro. Por otra parte, la atmósfera remarca la sensación de encierro, sometimiento y finalmente de esperanza y liberación, al ir desarmando la jaula. Durante este primer acto se juega con una armonía del color basada en la cuarta regla, combinando colores neutros, con tintes claros y sombras oscuras, a excepción de la transición en la que predomina la quinta regla en el que un solo color saturado –azul– es combinado con el neutro –negro– expresando de manera más dramática el encierro.

Para el segundo acto, permanece de manera fija la pared de la casa, el suelo de madera del interior y el suelo negro del exterior; la lámpara del techo y el canapé del centro. Es retirado, fuera de la vista del espectador, el resto de los barrotes de la jaula de oro; en compensación, del lado derecho en tercer término, se coloca otra jaula de oro, en una escala mucho menor, que sigue recordando el concepto del núcleo de convicción dramática y generando contrapeso se añade, para denotar otro espacio de la casa, una pianola del lado izquierdo, por tanto se puede formular que se trata de una escenografía semifija con espacio consecutivo. Durante este acto no habrá ninguna modificación en la escenografía, pero la iluminación juega un papel importante para gene-



Imagen 33. Escenografía de *El Barbero de Sevilla*, acto II. Tomadas de la grabación del INBA, en orden secuencial a la escenificación

rar diversas atmósferas. Marcando la reflexión de Bártolo, al inicio del acto hay una luz que destaca al antagonista sentado en la pianola y del lado contrario la jaula de oro, logrando el equilibrio compositivo coloca también luz en la lámpara de techo, proponiendo un ambiente íntimo y una atmósfera de sometimiento, si bien la jaula se ha reducido, se intenta destacar siempre su presencia. Sin buscar la naturalidad, sino la expresividad, al entrar el Conde disfrazado de Don Alonso, la iluminación cambia completamente inundando todo el espacio. En otras ocasiones, con el apoyo de un panorama colocado detrás de la pared de fondo, al abrirse las puertas posteriores, también de manera expresiva se remarca el interior que cambia de color según la situación, por ejemplo, para la escena de Berta, se genera una atmósfera de erotismo, la luz se vuelve roja, contrastando con los colores neutros de la pared, pasando constantemente de una armonía del color basada en la cuarta regla, que emplea colores neutros a la quinta regla colocando un color altamente saturado junto con el neutro, colocando a veces rojos, en otros momentos morados y



en otros azules. Para el *temporal* la iluminación marca los rayos de la tormenta y refleja sombras en la pared que recuerdan los barrotes de la jaula, al mismo tiempo, en lugar de lluvia de agua, se propone una lluvia de cartas, con ello se genera un ambiente de tormenta, aunque de manera metafórica, y una atmósfera de desesperación, causada por la prueba falsa que Don Bártolo usa – una carta mostrando la traición del Conde– sólo cuando Fígaro y Almaviva vuelven, regresa la luz de una forma muy intensa, como si se tratara del sol que despunta después de una tormenta, transformando la atmósfera en júbilo, misma que se logra mantener hasta el final de la obra.

Se opta por el uso de líneas geométricas: el triángulo –del suelo– los rectángulos –de las puertas y la pared– y el cilindro –de la jaula– otorgando esteticismo escénico. La textura propuesta es táctil natural asequible, el oro –de las jaulas y de la lámpara– la madera –del suelo, del canapé, de las sillas y de las escaleras– la piedra –de la pared– y el papel –de las cartas.

Como elementos de escenografía a destacar se propone desde la dirección, la silla del barbero, que los ayudantes de Fígaro introducen en el segundo acto en la casa del doctor Bártolo, no solo remarca la profesión de Fígaro sino que en esa silla atan al doctor, mientras escapan de sus manos, es este personaje el que se atreve a enfrentar al tirano. Y la ya nombrada jaula de oro, en la que Rosina, cuando se siente desilusionada se mete; de forma cómica, pero también metafórica, se meten los ayudantes de Fígaro cuando se sienten atrapados por la situación, de manera que lo utilizan como un refugio ante el miedo o la desilusión.

Como utilería de mano, varios objetos son propuestos desde el propio libreto: sacos de monedas, siempre llevadas por el Conde para pagar el servicio de los músicos, de Fígaro y sobornar a Don Basilio; la llave de la estancia que Fígaro roba a Don Bártolo para rescatar a Rosina; los folios, la pluma, las cartas, todos portados con un valor en escena, por ejemplo Bártolo cuenta precavidamente los folios, para darse cuenta si Rosina ha utilizado alguno para escribir al Conde, o revisa si la pluma está afila para tener otra prueba en contra de su pupila, reflejando la tiranía este personaje. Como elementos de utilería de mano a destacar propuestos por la dirección para apoyar la escena: el maletín con las herramientas que Fígaro utiliza para atender las variadas necesidades de sus clientes; la escopeta que lleva el conde como parte de su disfraz y que, por momentos logra doblegar a Don Bártolo, quien a su vez intenta de-



fenderse con un abre cartas, dándose cuenta de lo absurdo y desigual de la situación, no le queda más que soportar al soldado ebrio, esa misma escopeta el barbero la utiliza para fingir su apoyo al médico y llevarse prisionero al Conde, aunque en realidad, lo está sacando de aprietos pues la policía se ha presentado en la casa del doctor; la rosa, que el barbero da a Rosina, y que luego descubre su tutor, produciéndole ira, misma que aprovecha Don Basilio para acompañar su famosa aria de *La calumnia*..., ilustrando como una mentira primero va seduciendo suavemente a la gente —mientras hace un gesto de acariciarse con ella y luego acariciar a Don Bártolo— hasta llegar a pisotearla, como reflejo de lo que se logra hacer con un hombre calumniado.

Dentro del vestuario si bien se busca en todo momento concretar la época y cuidar la estética, algunos elementos parecen gratuitos, como los múltiples cambios de vestuario de Fígaro y sus ayudantes, apostando más por lo visual que por el significado. Lo mismo que en el coro, cuando fungen como la policía, en el primer acto van con una camiseta negra, coordinado con banderas del mismo color; y en el último acto con camisetas blancas y banderas blancas cambiado de uniforme. Otros elementos del vestuario buscan un significado más concreto, por ejemplo, Rosina se presenta al inicio con un camisón gris, apagado, sin vida y visualmente poco atractivo, es Fígaro, con sus ayudantes, que entran con la ropa para vestirla y arreglarla —pese a los trazos atropellados dejándole el traje mal colocado— se comprende el intento de ayudar a Rosina; esta misma situación se repite cuando en el temporal, ella se quita su ropa, desilusionada de Lindoro, volviendo a su camisón gris y encerrarse en la jaula de oro, una vez más Fígaro y sus ayudantes le traen otro vestido, esta vez de novia. Por otra parte se destaca la comicidad con la que disfrazan al Conde, con el fin de introducirlo en la casa de Don Bártolo para su disfraz de Don Alonso, copian el traje de Don Basilio, de manera que cuándo este le ve, se sorprende al encontrarse con un clon, jugando con realizar gestos idénticos, a manera de espejo, como si el uno intentara reconocerse en el otro; y el vestuario de Berta, que durante su aria se transforma en una *femme fatale*. Para detallar el vestuario se propone la tabla 29, en la página siguiente.

Con lo anteriormente expuesto se puede llegar a la conclusión, con base en Martínez (2017), que se logra crear armonía entre todos sus elementos y opta por una estética estilística narrativa esteticista, con pocos signos genera significado de un lugar y época, promueve, así mismo, la imaginación del



Personaje	Color y descripción de vestuario	Significado
Conde de Almaviva	Pantalón a cuadros en color gris, americana azul. Como sargento mismos pantalones, abrigo verde con medallas en dorado, casco acerado con llorón blanco, exagerando el largo de las plumas y bigote falso. Como Don Alonso, bufanda verde, abrigo marrón y sombrero bombín en marrón.	El gris como el color de la moda masculina en el s. ^{xx} (p. 281). El azul color de la simpatía y la armonía (p. 23), sus prendas demuestran su estatus. Como sargento, recalcando el disfraz, usa los mismos pantalones y el verde de la casaca destaca la inmadurez (p. 109). El caso con el llorón exagerado y el bigote falso le dan comicidad al personaje. Como Don Alonso el marrón de lo antipático y lo feo (p. 256), imita la vestimenta y los colores de Don Basilio, junto al verde de la bufanda áspero y desagradable (p. 48ñ).
Rosina	Camisón gris botas negras. Al cambio vestido crema, clásico, guantes al codo. En el segundo acto vestido rojo con alanes y una flor roja en el cabello. Finalmente vestido de novia.	El gris del principio, con el negro, remarcan lo angustioso y duro de Rosina (p. 48k), vuelve a ese camisón en su desesperación. El vestido crema, contrasta simbólicamente con lo apagado del primer vestuario y lo brillante en lo que se convierte (p. 37). En el momento en el que ella recupera su entusiasmo utiliza un vestido rojo, color de la alegría y de todas las pasiones (pp. 54-59), también indica su estatus. Finalmente, el blanco de la pureza (p. 163) y del traje de novia (p. 173).
Don Bártolo	Bata negra con bordes plateados, pantalón gris. Luego abrigo negro con bordes plateados y finalmente americana negra con bordes plateados.	La combinación del negro y la plata denotan la elegancia (p. 48k) y ayudan a recordar su interés por la dote de Rosina. También se expone su obsesión pues todos sus cambios –la bata de andar por casa, el abrigo para la calle y el traje– utilizan exactamente la misma combinación y telas.
Don Basilio	Pantalón marrón, chaleco marrón, abrigo marrón y sombrero bombín en marrón.	Remarca lo feo y antipático (p. 256), así como un amor escondido (p.260) –en su aria de la calumnias se entre deja ver un coqueteo que le hace a Bártolo.
Fígaro	Pantalón marrón, camisa blanca, tirantes, gorra roja, mandil a rayas rojo –en momentos. Botas marrones y luego rojas. Chaleco rojo, en ocasiones. Americana blanca, sombrero alto blanco, al final.	Colores contrastantes entre el rojo y el blanco –la pasional y lo insensible – y del blanco con el marrón –lo noble e innoble, lo listo y lo tonto (p. 37)– recordando que se trata de un héroe que, en principio, lo que le mueve para ayudar al Conde es el oro que va a recibir. Al final aparece todo de blanco, su bondad ha triunfado (p. 156), logrando la liberación de Rosina.

Tabla 29. Los colores en el vestuario de *El barbero de Sevilla*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

espectador, otorgando una importancia narrativa a los elementos presentados en escena. También con el uso de símbolos como la pared con barrotes, representando la jaula de oro en la que Rosina vive sometida a su tutor, imagen central en el primer acto y recurrente en el segundo con una jaula de menor escala, que incluso acentúa el agobio del encierro; funge como símbolo de su liberación. Al mismo tiempo es esteticista porque el espacio es embellecido, otorgando privilegio a las imágenes equilibradas, a las formas geométricas, a



la armonía del color y la belleza visual. Se trata de una escenografía de tesis, buscando recalcar el sometimiento, el abuso del poder, la tiranía de Bártolo y la esperanza de libertad que el personaje de Fígaro trae junto con sus ayudantes señalado al desmontar la jaula gigante liberando a Rosina; llevándole flores para animarla; vistiéndola con las mejores galas, haciéndola sentir hermosa y disfrazando al Conde para ayudar a encontrarse con la joven, tal y como se propone desde el núcleo de convicción dramática, logrando, al final de la ópera, la libertad de Rosina.

Personajes e interpretación

Como el mismo título de la ópera lo señala, el héroe fabular es Fígaro ya que logra con su astucia vencer la tiranía de Bártolo sobre su pupila, liberándola y entregándola al amor del Conde. El guardián del umbral es Don Basilio, aliado del doctor, una especie de mentor oscuro, sin embargo, por el ingenio del barbero es eludido e incluso convertido en aliado, aunque de manera forzada, fungiendo como testigo en la boda de Rosina y el Conde. En un principio el Conde de Almaviva funge como el heraldo, puesto que es quien plantea a Fígaro la aventura a emprender, después él mismo se pone en acción para rescatar a Rosina. La sombra es Don Bártolo, el antagonista de la historia, protege celosamente a su pupila buscando casarse con ella por la dote de la joven, dentro de la propuesta de Faesler, es incluso un tirano y acosador sexual, sin dejar al personaje cómico. La figura cambiante es Rosina, debido a que es el personaje del sexo opuesto, es percibida por los otros como algo misterioso y veleidoso; es a quien buscan liberar y la que, al mismo tiempo, se convierte en la recompensa esperada —en la crítica de Piñón (2012, octubre) incluso la nombra como la figura central de la puesta en escena de Faesler, sometida a una verdadera tragedia. Todos los personajes están claramente dibujados y caracterizados, la directora encuentra en el libreto su base y lo lleva incluso más lejos, logrando no solo la risa y una ópera divertida —que lo logra— sino manifestando una situación realmente terrible como fondo de la obra: la falta de libertad, el sometimiento, el acoso, el abuso del poder y finalmente el triunfo de la esperanza y la libertad.

A continuación se marca, en el esquema 15, en la página siguiente, el arco del personaje protagónico.

Además de buscar siempre una estética en el escenario, logrando el equilibrio en el espacio entre los personajes, la directora busca atrapar la atención



<p>Fígaro atiende las necesidades de la gente en la plaza. Fígaro y el Conde de Almaviva se reconocen. El Conde de Almaviva pide ayuda a Fígaro para conquistar a Rosina. Fígaro propone a Almaviva cante una canción a Rosina para presentarse. Fígaro advierte a Almaviva cuidarse de don Bártolo. Fígaro propone a Almaviva disfrazarse de un soldado ebrio para entrar a casa de Bártolo. Fígaro visita a Rosina y empieza a quitar los barrotes de su jaula. Fígaro se esconde del doctor Bártolo para hablar con Rosina. Fígaro confiesa a Rosina el amor de Lindoro – Almaviva– hacia ella. Fígaro y sus ayudantes visten a Rosina con un hermoso vestido. Fígaro y sus ayudantes desarmen la jaula de oro. Fígaro finge defender a Don Bártolo ante el soldado ebrio. Fígaro finge llevarse arrestado al soldado.</p>	<p>Fígaro distrae a Bártolo mientras el Conde disfrazado habla con Rosina. Fígaro roba la llave de la estancia a Bártolo. Fígaro intenta dispersar la atención de Bártolo ante la inesperada llegada de Don Basilio. Fígaro, el conde y Rosina, amarran a Bártolo a la silla para huir. Fígaro y el conde entran a hurtadillas a la casa de Rosina para llevársela. Fígaro se da cuenta que les han quitado la escalera del balcón para huir. Fígaro reconoce a don Basilio y al notario. Fígaro logra casar al Conde y a Rosina.</p>
---	--

Esquema 15. Arco del personaje de Fígaro.

del espectador con las propuestas escénicas mostradas en la ópera en casi todo momento. Introduce seis ayudantes para Fígaro, multiplicando con ello las acciones del héroe y aportando dinamismo a la escena. Como un mérito a destacar, todos los personajes principales logran una escucha activa, sumándose a la propuesta del otro, cargados de energía, sin miedo a los gestos grandilocuentes y de farsa, portando ritmo escénico, acentuando movimientos y sobre todo buscando la expresividad. Cada aria pretende atrapar al espectador, cuidando los detalles en las acciones, en ciertos momentos remarcan el ritmo, priorizando así la estética sobre la lógica. La comicidad va de la mano con lo trágico de la situación, el núcleo de convicción dramático es claramente expuesto con el acoso físico del doctor, sin dejar de ser un personaje que al mismo tiempo atrapa por sus comicidad, volviéndose repulsivo y atractivo a la vez. Todas las escenas del Conde, disfrazado bien de soldado ebrio o bien de profesor de música buscan atrapar al espectador; los apartes de los personajes están realizados de manera lógica y comprensible, el caos ficcional suele ser muy organizado y estético visualmente. Se proponen escenas en cámara lenta, caricaturizando, por ejemplo, la persecución de Don Bártolo. De la mano con lo cómico, logra transparentarse la desesperación y el dolor de Rosina, su intento de huida,



su delirio y miedo, optando, en cierto momento, por volver al encierro en la jaula de oro, que a ser libre bajo la tempestad.

Quizá como breves apuntes, los barrotes que envuelven la casa impiden captar todos los gestos de los actores en el primer acto y por otro lado, al desmontarla, distrae por el movimiento y el ruido que se produce; y como un segundo apunte, el trabajo del coro, que si bien en el primer fragmento se logra una escena muy visual y atractiva durante la serenata; cuando fungen como soldados, como parte de la trama, los movimientos resultan estáticos: llegan, se colocan alrededor de la casa, se sientan y ahí permanecen todo el tiempo, inexpresivos, rígidos y sin fuerza, con unas banderas que ni mantienen quietas, ni ondean con firmeza.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Volviendo a retomar el núcleo de convicción dramática del *El barbero de Sevilla*, que pretende mostrar el acoso y la opresión que Don Bártolo ejerce sobre Rosina, y cómo ella puede romper esas ataduras que la someten y atemorizan, gracias a la esperanza que Fígaro trae a su vida, con el fin de generar reflexión en el espectador, a través de la risa y lo cómico de la situación, o de los momentos más dramáticos, se puede concluir que, en cuestión del tiempo y estructura dramática musical, resulta un acierto no generar pausas en la fábula más que en el cambio de acto, de manera que todo presenta una continuidad, además de que durante varios fragmentos la directora logra recordar su propuesta de núcleo de convicción dramática: en *Una voce poco fa...* muestra a Rosina como si fuera un pajarillo enjaulado; en la *La calunnia*, se refleja el destino del Conde con la flor pisoteada; en *Dunque io son*, Fígaro y sus ayudantes desmontan la jaula de oro y llevan ropas bellas a Rosina, portando esperanza; en *A un dottor della mia sorte*, señalan el acorralamiento de Don Bártolo a su pupila y en el *temporale* orquestal se refleja la profunda desesperación de Rosina, culminada en la decisión de volver a someterse a su tutor, encerrándose ella misma.

La propuesta escenográfica también remarca constantemente el objetivo del núcleo de convicción dramática, proponiendo barrotes de oro en lugar de paredes, generando la impresión de estar en una jaula; misma que después se coloca a menor escala en el segundo acto y que genera incluso más agobio al meterse ahí Rosina; la iluminación recuerda en varios momentos esos barrotes y se vuelve expresiva para reflejar el interior y los temores de la joven; los



ambientes y atmósferas generados hacen hincapié en la tiranía de Bártolo y el sometimiento de Rosina, en contraposición, el vestuario de la joven remarca la ilusión que Fígaro le genera, ayudándola a salir de la opresión.

De la mano con lo anteriormente expuesto, la interpretación y los trazos escénicos son armónicos al espacio y al ambiente generado, buscan la comicidad, pero a la vez reflejan una situación dura y tormentosa para el personaje de Rosina, ella verdaderamente pide auxilio al Conde ante las insinuaciones y acosos directos del tutor. Los ayudantes de Fígaro permiten que el héroe de la historia logre su objetivo y sea más visible su influencia, desmontan la jaula, le llevan flores, la visten para que se sienta hermosa, le llevan cartas, traen al notario y logran la boda. Todos los personajes están definidos con claridad y mantienen siempre tensión en escena, con una propuesta que remarca lo bufo de las acciones y lo terrible de la situación.

Como bien se ha mencionado, gracias a que Juliana Faesler funge como la directora de escena, la escenógrafa y la iluminadora se logra una armonía entre todas las partes y al mismo tiempo garantiza el cumplimiento de su propuesta de núcleo de convicción dramática, buscando en el espectador un gozo y disfrute, bajo una capa más profunda de reflexión.

La Traviata

Ópera de Giuseppe Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave

Estreno: Venecia, Teatro La Fenice, 1853

Estreno en México: Teatro Nacional, 1856

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1936

Montaje analizado: Junio, 2015

Temática y lectura contemporánea

Verdi desarrolla una de sus grandes óperas, *La traviata*, basándose en la obra de Alejandro Dumas hijo, *La dama de las camelias*. La peripecia aborda la vida cortesana de Violetta, su cambio al conocer a Alfredo Germont, y el sacrificio de separarse de él, a favor de su familia. Atravesando un camino de incompreensión y humillaciones, la situación de Violetta empeora cuando la tisis la conduce hasta la muerte, un breve rayo de esperanza la sostiene, el regreso de Alfredo, para finalmente expirar a su lado.

La propuesta de Faesler y Malheiros, ambas compartiendo los créditos en la dirección escénica, busca reivindicar en Violetta a la mujer que quiere ejer-



cer su libertad; encuentran en este personaje a una joven castigada, perseguida y descalificada por la sociedad, dejándola sin una posible salida. La lectura que pretenden de la obra, es alejar el juicio sobre este personaje, y buscar empatía e identificación por parte de las mujeres, como bien lo expresaron en rueda de prensa (Bucio, 2015).

Por consiguiente, el núcleo de convicción dramática busca que los espectadores del Palacio de Bellas Artes, contemplen al personaje de Violetta, no desde el juicio, sino desde la empatía e identificación, como una mujer que busca su libertad, reconociendo cómo la sociedad la ha apartado y enjuiciado, orillándola a la exclusión y a la soledad, pretendiendo la reflexión del público.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

La traviata se estrena en 1853, la intención de Verdi era ambientarla en su época, sin embargo, las autoridades lo impidieron y tuvo que ser colocada hacia 1700 para no levantar escándalo. Treinta años después de su estreno, comenzaron a ambientar esta ópera en un contexto contemporáneo, como lo había deseado originalmente el compositor. En la propuesta de Faesler y Malheiros sitúan la peripecia en el s. XIX, aunque buscan darle ciertos “guiños de modernidad” (Bucio, 2015).

La ópera cuenta con tres actos, el primero y el tercero tienen un único espacio y tiempo; sin embargo el segundo acto cuenta con dos escenas, en las que existe un salto temporal y espacial, por lo que muchas veces es presentada como una ópera en cuatro actos. Para esta propuesta se opta por subrayar la división de tres actos marcada en el libreto. Entre cada acto se realiza un intermedio para, posteriormente, denotar el cambio de espacio y de lugar. En el segundo acto, al cambio de escena, no se genera una pausa, sino que, optando por la continuidad escénica, las transiciones se hacen a vista del espectador, la música funge como unión entre ambas, generando con el cambio de espacio y situación, el cambio temporal. Para concluir el primer y último acto se opta por la caída del telón, en el acto intermedio, por el contrario, se propone cerrar con el oscuro. De manera gráfica se manifiesta con la figura de la página siguiente.

Siguiendo la estructura de los números musicales más destacados de la ópera *La traviata*, en esta puesta en escena, el tiempo se desarrolla de diversas maneras. Para el preludio del primer acto el tiempo avanza, se reflejan los preparativos del festín que Violetta dará en su casa. En el dueto con coro, *Libiamo*,

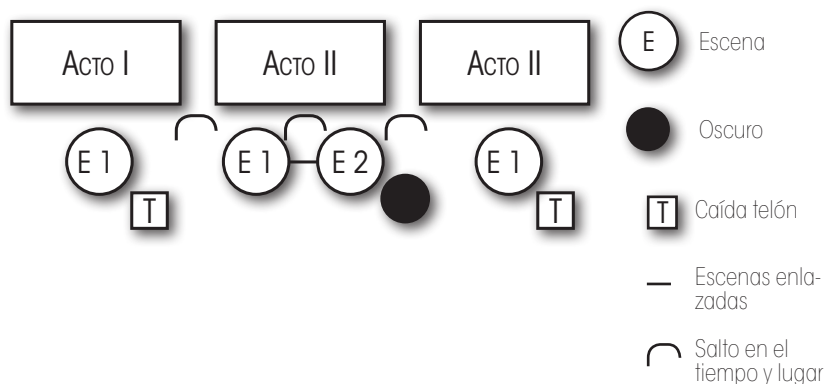


Figura 22. El trabajo del tiempo en *La traviata*. Esquema propio realizado para esta tesis

también avanza con el brindis de Alfredo y la constante coquetería de la anfitriona a su enamorado. Nuevamente el tiempo avanza con el aria de Alfredo, *Un dì felice*, en el que el joven declara su amor a Violetta mientras ella se divierte ante tal situación. Para la escena, recitativo y aria de Violetta, *È strano!... Ah, fors'è lui*, el tiempo resulta confuso, pese a las muchas acciones que realiza Violetta, ninguna realmente la desarrolla; las sugiere, pero no las ejecuta; por otro lado Alfredo se ha marchado, con la promesa de regresar al siguiente día, pero casi al final de esta escena se le ve regresar y lanzarse sobre ella, de esta forma podría tratarse de un tiempo de resumen, señalando el paso de todo un día durante este fragmento, o simplemente podría ser que Alfredo regrese, casi al instante, por encontrarse perdidamente enamorado, ninguna de las dos propuestas queda clarificada. En el recitativo, aria y cabaletta de Alfredo, *Lunge da lei... De'miei bollenti spiriti... Oh mio rimorso*, hay un notorio salto del tiempo, tres meses han transcurrido desde que Violetta y Alfredo viven juntos en el campo, la acción denota el avance temporal, el joven practica deporte, parece contento hasta que descubre las propiedades que Violetta va a vender para poder mantener su estancia en el campo. En la escena entre Violetta y Alfredo, *Che fai?... Amami Alfredo*, el tiempo avanza, él parece comprender su dolor, sin embargo no es la venta de sus bienes la que la tiene angustiada, sino la reciente visita de Giorgio Germont. Para el aria de Giorgio, *Di Provenza il mar, il suol*, el tiempo parece ralentizarse, con la reflexión que busca generar en su hijo, pese a la expresividad de ambos es una escena que busca el estatis-



mo. En el coro de mujeres, *Noi siamo zingarelle*, se produce un salto espacial y temporal, la acción se desarrolla por la noche en la casa de Flora y el tiempo avanza con las gitanas que adivinan la suerte de la anfitriona; lo mismo con el coro y danza, *Di Madride noi siam mattadori*, con apoyo de unos bailarines vestidos de toreros y otros con cabezas de toros, haciendo una demostración de las corridas en la fiesta que ofrece Flora. Para el Concertante, *Ogni suo aver*, si bien al inicio se remarca un paso temporal, con la humillación que Alfredo hace a Violetta al tirarle algunos billetes, frente a todos los invitados para saldar su deuda con ella, posteriormente hay una ralentización con la reflexión de Violetta, de Giorgio, de Alfredo y de todos los invitados en una yuxtaposición de los sentimientos de cada uno al mismo tiempo, manteniendo un estatismo remarcado en escena. El prelude que abre el tercer acto marca nuevamente otro salto de tiempo y espacio, la protagonista se encuentra en cama, convaleciente, se produce, al mismo tiempo, una escena onírica, en la que los partiquinos que han fungido como sirvientes, llenan el espacio de camelias blancas, esparciéndolas por todo el suelo de la habitación. En la escena y aria de Violetta, *Teneste la promessa... Addio del passato*, comienza la joven leyendo la carta de Giorgio, con un avance del tiempo, pero durante el aria, una reflexión de la protagonista en la que reconoce que esta muriendo, con una escena si bien cargada de emoción, se desarrolla toda de pie, con una muleta, al centro del espacio, sin acción alguna, por lo que parece ralentizarse el tiempo. Para la entrada de Alfredo y dueto con Violetta, *Oh, mia Violetta; Parigi, o cara*, el tiempo avanza, de hecho suceden tantas acciones, poco desarrolladas, que pareciera que al señalarse, buscan remarcar, nuevamente, un resumen temporal. Para el *Finale*, la acción avanza con una especie de escena onírica en la que todos los del coro y el resto de protagonistas que no forman parte de esta escena, se presentan de trasfondo, con una vela, para ser testigos de la muerte de Violetta, que cae en los brazos de Alfredo.

Espacio escénico

El espacio propuesto por el libreto marca con claridad cuatro lugares concretos: un salón en la casa de Violetta donde ofrece un festín; una casa de campo a las afueras de París; un salón en el palacio de Flora y el dormitorio de Violetta. Respetando estas ubicaciones, las directoras plantean su propuesta con pocos elementos escénicos, mismos que son reubicados para indicar el cambio de lugar. La escenografía se compone básicamente de alfombrados, tarimas



de poca altura, estructuras tubulares que denotan las paredes o marcos de la casa, un panorama en tercer término, así como telones, rompimientos y otros elementos de mobiliario.

Para el primer acto busca señalarse un espacio exterior, el jardín de la casa de Violetta, una alfombra verde marca el césped, señalando unos caminos en marrón. En el tercer término el panorama proyecta imágenes de árboles, un poco más adelante, una estructura tubular da la apariencia de dividir el espacio en un patio interior y posterior. A los lados, rompimientos de árboles, evidenciando la teatralidad unos partiquinos señalan que están terminando de pintarlos. Al centro, en tercer termino, el cuadro de Canova, *Cupido y Psique*, —mismo que por las acciones se expresa que Violetta lo pinta. En segundo término del lado izquierdo un canapé y un sofá forrados en terciopelo rojo. Los vestidos amplios para las mujeres y los pantalones cortos, medias, casacas y pelucas de los hombres, dan un ambiente festivo y aristócrata del siglo XVIII, sin embargo la protagonista, cuando menos el día del estreno —porque en las subsiguientes representaciones cambiaron radicalmente su vestuario— se compone de un frac, contrastando con el resto de los invitados, quizá con el fin de remarcar que se trata de una mujer adelantada a su tiempo, libre e independiente. La atmósfera en general es de gozo. Se busca una armonía del color basada en la tercera regla, colocando dos colores complementarios, el rojo y el verde. El concepto de la obra cambia completamente para el segundo acto, debido a la confusión generada, el director artístico, de la Ópera de Bellas Artes, Ramón Vargas, tuvo que clarificar que el primer acto es una fiesta de disfraces (Sevilla, 2015), con lo que se intuye que la teatralidad del lugar forma parte de este evento, ciertamente, a priori, no resulta evidente.

Para el segundo acto, la estructura tubular se coloca en segundo término sobre una tarima de madera que apunta el interior de la casa de campo, a derecha una cama, a izquierda una mesa con sillas, en el primer termino un espacio diáfano, con la alfombra color verde, En el tercer término, por detrás de entarimado, otro espacio de jardín, el panorama al fondo remarca un vivero, como extensión de la casa de campo. Nuevamente se busca la teatralidad del espacio con las paredes tubulares, aunque los muebles, en corte realista, del siglo XIX, contrastan con la apuesta inicial. El vestuario, del primer al segundo acto, cambia completamente de contexto, trasladando al espectador de un siglo a otro. Utilizan, durante esta escena la cuarta regla de color, proponiendo

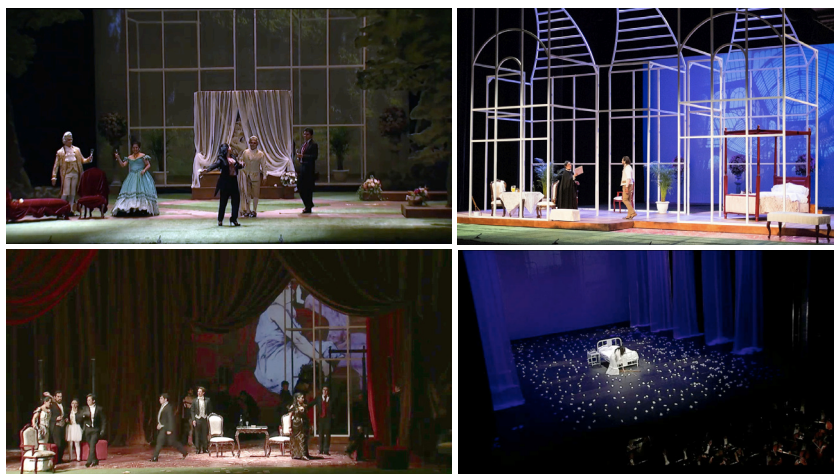


Imagen 34. Escenografía de *La traviata*. Tomadas de la grabación del INBA –exceptuando la segunda, tomada de Ana Lourdes Herrera– en orden secuencial a la escenificación

una base en tonos neutros –la imagen proyectada en el panorama– con tintes muy claros –los vestuarios y los muebles– y sombras oscuras –fondo negro. Se crea una ambiente campesino, europeo y del siglo XIX y una atmósfera que transita entre la paz y la turbación; entre el regocijo y el dolor, marcado tanto por la iluminación que remarca luces y sombras, como por los sucesos.

Para el cambio de cuadro, a vista del espectador, la base de la casa, junto con la estructura tubular y los muebles, son desplazados a tercer término por actores partiquinos. Unos telones rojos a los costados se despliegan para marcar una estancia en la casa de Flora, el panorama muestra distintos cuadros, consecutivamente. Al centro una alfombra con flores rojas sobre esta unos sofás a la derecha en tonos rojos y al centro una mesa con un par de sillas en tonos blancos. Todos los vestuarios transitan entre los rojos y los negros; aunado a los colores de la escenografía, se señala la primera regla del color con la diversa saturación y valor lumínico del tono rojo. El ambiente es festivo, da la apariencia de un prostíbulo del siglo XIX; la atmósfera es de júbilo al inicio y luego de agresión, situación acentuada con los colores en escena.

Finalmente para el último acto, fuera de vista del espectador, todos los elementos son retirados, se coloca un suelo de linóleo; al fondo, el panorama



denota una pared con tapiz de flores, posteriormente la imagen proyectada es cambiada a una enfermería de hospital del s. XIX. A los costados, telones en gasa blanca, al centro, en segundo término, una cama blanca y un taburete y, durante el preludio con el que inicia el acto, se colocan sobre todo el suelo, camelias blancas que permanecerán durante todo el acto. La iluminación baña el espacio en azul, nuevamente se opta por la primera armonía del color, con en el diverso valor lumínico de este tono. Aunque es un ambiente hospitalario, por la cama, la ropa y la proyección; también remite a un espacio onírico con las flores y las gasas blancas, generando una sensación de melancolía.

En todas las escenas se busca un espacio equilibrado y en muchas ocasiones, incluso se opta por la simetría. Mezclan una textura visual decorativa: los árboles, notoriamente son paneles en dos dimensiones como parte del artificio propuesto en la primera escena; para el resto de escenas optan por una textura natural asequible, mezclando un tratamiento realista –denotado claramente en el mobiliario–; narrativo –con la estructura tubular–; e incluso metafórico –con las camelias blancas sobre el suelo del hospital. Se trata de una escenografía de cambio total con espacios consecutivos, cuyas transiciones son fuera de vista, a excepción del cambio de cuadro en el segundo acto, en el que se hace a vista, manteniendo la continuidad escénica, con transiciones realizadas tanto por la maquinaria teatral como por los mismos partiquinos.

La iluminación en general busca la mimesis de la realidad, bien denotando lugares cerrados o abiertos y en estos últimos, señalando la hora del día. De manera metafórica al finalizar el primer y último acto, algunos actores aparecen con velas –artificiales– denotando una escena onírica, la primera con el regreso de Alfredo y la última con los amigos de Violetta que la acompañan en el momento de la muerte. También ayudan a señalar atmósferas: festivo en el primer acto con una luz abierta y cálida; en el segundo se generan sensaciones de gozos y penas, gracias a las sombras que se crean en algunos lugares del escenario, de manera remarcada en el tercer término, colocando al personaje de la hermana de Alfredo entre penumbras aguardando a su padre; al cambio de cuadro, la iluminación destaca los colores rojos de las telas, la sensación es de alerta y agresión por la combinación con el negro de los trajes y del fondo; y para el último acto, con la iluminación en azul, se marca la melancolía, acompañando la muerte de Violetta.

Aunque existen varios elementos de utilería de mano, desde los que ayudan a remarcar acciones –las copas en el aria del brindis; la flor que Violetta entrega a Alfredo indicándole que cuando se marche, regrese– o intenciones



de la dirección –en la última escena Alfredo regresa con un anillo de compromiso, las muletas para remarcar la enfermedad de Violetta– generalmente son usados sin destacar su valor en escena, incluso, muchos de ellos pasan desapercibidos–medicinas que los sirvientes llevan a Violetta y que ella nunca toma; pinceles con los que se hace un breve gesto de pintar, abandonando pronto la acción; un reloj de collar que regala Alfredo a Violetta y que pronto se olvida, como ejemplo de ellos– o se proponen sin señalar una lectura nueva de la peripecia –Violetta en casa de Flora tras leer las cartas, advierte a Alfredo el peligro que corre, peligro que es evidente, incluso sin estos elementos.

En la parte del vestuario, pese a que la intención de las directoras busca colocar la propuesta en el s. XIX, varios elementos anacrónicos resaltan a lo largo de la producción, encontrando vestuario del siglo XVIII, XIX y XX. Pese a que se le atribuye dicha incongruencia a la fiesta de disfraces del primer acto, en el resto de los actos también el vestuario transita entre diversas épocas. De la misma manera, los partiquinos, que fungen como parte de la servidumbre, alejados del vestuario realista del resto, optan por una vestimenta que busca el extrañamiento, por ejemplo, la parte de arriba es un frac y la de abajo un tutú, medias y bailarinas, indistintamente, hombres y mujeres. Así mismo, el coro luce desigual, con vestuarios de distintas épocas y estilos: las gitanas, algunas lucen como cortesanas, con medias, botas, y pantalones cortos y otras con vestidos negros, largos, con cuello alto, casi como si fueran vestidas de luto. Debido a las duras críticas que se hicieron sonar al respecto, las directoras señalaron el bajo presupuesto y la falta de apoyo para echar mano del vestuario de las bodegas de Bellas Artes (Bucio, 2015). Aún así, tras el estreno, algunos cambios se propusieron en la producción, como el cambio radical de vestuario de la protagonista en el primer acto, pasando de un frac de hombre, a un vestido del siglo XVIII, blanco amplio, de corte princesa e, incluso, peluca blanca. Para detallar la propuesta se pone la tabla 30, en la página siguiente.

Una vez elaborado el análisis de las cuestiones formales se puede llegar a la conclusión de que las directoras proponen una estética estilística narrativa esteticista, es decir, se busca una función locativa, mostrando signos de una época y un lugar para localizar el espacio ficcional, aunque también, por momentos, busca una estética realista, con los muebles propios de la época, o teatral, evidenciando la falsedad de los árboles y las paredes; por lo que no presenta una propuesta armónica, sino remite a una contradicción no coherente. Se trata de una estilística esteticista, embelleciendo la parte visual con una



Personaje	Vestuario y color	Significado
Violetta Valéry	Frac negro, zapatillas negras, chaleco granate. Para el segundo acto un vestido de campesina del s. XIX, combinando los tonos verdes satinados con una tela de gasa en estampado de flores rojas. Para el cambio de cuadro porta un vestido del siglo XIX, en colores satinados, blanco y gris, con bordes en negro. Para la última escena una bata en color blanco con telas vaporosas.	Combinación del rojo con el negro significa lo agresivo (p. 48e), aunado al contraste de épocas entre su estilo y el de los asistentes a la fiesta. Única mujer que utiliza pantalón, más aún, ropa de hombre, sin embargo para el cambio de cuadro porta un vestido del siglo XIX, mientras el resto visten con trajes del s. XX, la combinación de rojo y verde denotan lo sano (p. 48g) y esa apariencia da, pese a que se sabe que tiene tisis. Para el cambio de cuadro luce otro vestido del siglo XIX, en tonos blancos y grises, colores que juntos indican la objetividad (p. 48j), se ha decantado por el Barón, pese a su amor por Alfredo. Finalmente para el último acto muere con una bata blanca, que si bien remite a su estado de enfermedad, en el hospital, también a la pureza con la que ama (p. 163).
Alfredo Germont	Vestuario estilo s. XVIII: medias blancas, chupa y casaca verde, pantalón a media pierna en color negro. Para el segundo acto vestuario siglo XX, pantalón y chalecos marrones. Para el cambio de cuadro, frac negro, con un lazo al cuello rojo, camisa blanca. Para el último acto vestimenta del s. XIX, abrigo negro con líneas en color vino.	El verde el color de la inmadurez y la juventud, de lo fresco (pp. 108-109). Alfredo es un joven que se ha enamorado perdiéndose de una cortesana, su vestuario va ad hoc con el resto de los invitados. Para los siguientes actos su vestimenta cambia completamente de época y utiliza un vestuario del siglo XX, en color marrón, manifestando con ello la vida corriente y sencilla que lleva (p. 258). Finalmente, para el cambio de cuadro y para el último acto utiliza la misma combinación, negro y rojo, ambos colores juntos denotan la agresividad (p. 48e), recordando que humilla frente a todos a Violetta.
Giorgio Germont	Vestuario del s. XX: abrigo y pantalón marrón, chaleco de flores marrones, camisa blanca, moño gris, sombrero alto y bastón. Para el último acto utiliza un abrigo y pantalón marrón, chaleco verde, mismo estilo.	La combinación de sus atuendos expresan lo anti heroico (p. 48ñ). Con el bastón y el sombrero le dan un estilo del s. XX, también ayuda a remarcar su edad. Como un gesto contradictorio siempre utiliza abrigo, incluso en el campo, cuando el resto de los personajes parecen estar en plena primavera o, incluso, verano.
Flora Bervoix	Vestido del siglo XVIII, color azul agua y una pluma en la cabeza. Para el segundo y tercer acto, vestido con cola del siglo XIX en tonos dorados y negros.	Ad hoc a la fiesta a la que asiste, su vestido muestra la feminidad y estatus, es un color que también se asocia con la virginidad (pp. 33-42), quizá ese es su disfraz en la fiesta. El vestido del s. XX, con el que se presenta el resto de la obra, propone una combinación que marca poder (p. 48k), en esta ocasión el festín es en su casa.
Gastón	Vestimenta estilo s. XVIII: peluca, medias blancas, casaca gris, chupa roja, pantalón a media pierna en negro. Para el segundo acto frac negro, chaleco y corbata gris; por momentos un capote rojo.	Aunque cambia, radicalmente de siglo entre una fiesta y otra, como casi todos los demás personajes, la combinación de colores permanece similar en ambos actos, remarcan la elegancia y su poder (p. 48k).
Barón Douphol	Vestimenta s. XVIII: chupa, pantalón corto, en blanco con dorado; medias, zapato con tacón y peluca blanca. Al cambio frac negro, chaleco blanco, moño blanco.	El blanco y el dorado sugieren la belleza del vestuario (p. 48j), va ad hoc con la fiesta de Violetta. El blanco con el negro es la combinación propia del Frac.
Marqués de d'Obigny	Vestimenta siglo XVIII: chupa, pantalón corto, en blanco con dorado; medias, zapato con tacón peluca blanca. Al cambio frac negro chaleco rojo, camisa blanca.	El blanco y el dorado remarcan la belleza del vestuario (p. 48j), ad hoc con la fiesta de Violetta, misma combinación que el Barón Douphol. El Frac, combinado con rojo, señala la brutalidad del personaje (p. 48e), las gitanas advierten su inmoralidad.

Tabla 30. Los colores en el vestuario de *La traviata*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



escena magnificada. El diseño de escenografía es, propiamente de ambiente, intentando adentrarnos en la ficción fabular, salvo el último acto, con las flores blancas en el suelo de toda la habitación, denotando una escenografía de personaje, aludiendo a *La dama de las camelias*.

Personajes e interpretación

De manera evidente la protagonista de la historia es Violetta, siguiendo el modelo de Vogler (2002) es la heroína, quien se sacrifica por los otros; el mentor es Giorgio Germont ya que despierta la conciencia de Violetta, pidiéndole el sacrificio que debe hacer; el heraldo es Gastón, el amigo que le presenta a Alfredo, advirtiéndole que es un ferviente enamorado suyo, cambiando significativamente la vida de la protagonista; la figura cambiante es Alfredo, de profesarle amor pasa a humillarla públicamente, aunque después se arrepiente; y la sombra es el Barón Douphol, el cual, mirando su beneficio, busca separar a Violetta de Alfredo. En el esquema 16, en la página siguiente, se destaca el arco del personaje protagonista en esta propuesta escénica.

El personaje de Violetta es central no solo en la ópera sino en el mismo núcleo de convicción dramática, en el que pretenden las directoras una empatía por este personaje que busca su libertad, lo que se percibe es a una mujer enfadada, resentida, molesta, denotado por los constantes momentos de reproche que suele tener, bien estando sola o bien encarando a los otros. La propuesta de colocarla con un Frac, vestida de hombre en el primer acto, para luego retraer esa propuesta con una caracterización de campesina del s. XIX, desdibuja el carácter del personaje. La enfermedad que tiene, poco se denota a lo largo de la obra. Sus trazos son artificiales y carentes de sentido, con varios movimientos sugeridos, más no realizados, además de los constantes fragmentos estáticos, incluso, a veces las palabras contradicen su actitud –Ella dice lo pálida que está, pero en ningún momento se ve para percatar al público de ello.

Con el resto de personajes pasa algo similar, las acciones se señalan, pero no se ejecutan, pasando rápidamente de una acción a otra. En varias ocasiones el mensaje no se transmite con suficiente claridad, como en el final del primer acto, cuando Alfredo se va, prometiendo volver al siguiente día y antes de terminarse el aria de Violetta, él ya ha vuelto, acompañado de unos partiquinos que sostienen una vela, situación que no parece ver Violetta, incluso cuando los tiene tan cerca, pero tampoco es una ensoñación, porque al final del todo, él se lanza sobre ella.



Acto I	Acto II	Acto III
<p>Violetta se prepara para la fiesta que dará en su casa.</p> <p>Violetta recibe a sus invitados. Gastón presenta a Violetta un pretendiente, Alfredo.</p> <p>Brindan en la fiesta, mientras Violetta coquetea con Alfredo.</p> <p>Violetta se siente mal, los invitados se asuntan</p> <p>Alfredo declara su amor a Violetta, quien parece divertida con la situación.</p> <p>Violetta acepta volver a ver a Alfredo.</p> <p>Violetta parece distraída con los invitados después de que Alfredo se va.</p> <p>Violetta, al quedar sola, se debate entre su libertad y el amor de Alfredo.</p> <p>Alfredo vuelve a buscar a Violetta y ella se deja seducir por él.</p>	<p>Violetta revisa las facturas por pagar que tiene tras retirarse al campo con Alfredo.</p> <p>Violetta recibe una invitación de Flora, no piensa asistir.</p> <p>El padre de Alfredo se presenta con Violetta para suplicarle que deje a su hijo.</p> <p>Violetta descubre a la hermana de Alfredo en su casa, se conmueve.</p> <p>Violetta acepta dejar a Alfredo con un gran dolor.</p> <p>Violetta quiere escribir una carta de despedida a Alfredo cuando él llega.</p> <p>Violetta desesperada le pide a Alfredo que la ame, luego se marcha.</p> <p>Violetta asiste a la fiesta de Flora con el Barón y descubre que está Alfredo.</p> <p>Violetta se altera por la rivalidad de el Barón y Alfredo en el juego de cartas.</p> <p>Violetta lee las cartas y ve el peligro que corre Alfredo, le pide que se vaya.</p> <p>Violetta para alejar a Alfredo dice que ama al Barón Douphol.</p> <p>Violetta es humillada por Alfredo frente a todos los invitados.</p> <p>Violetta sufre mientras Alfredo es reprendido por su padre y retado por el Barón.</p>	<p>Violetta está enferma en una cama de hospital.</p> <p>El médico que visita a Violetta asegura que le quedan pocas horas.</p> <p>Violetta parece enloquecer con las voces que oye de la calle.</p> <p>Violetta recibe una carta de Giorgio, él y Alfredo van a su encuentro.</p> <p>Violetta reprocha su tardanza.</p> <p>Llega Alfredo, ella se aferra a las camelias que le lleva.</p> <p>Alfredo le entrega un anillo de matrimonio.</p> <p>Violetta reprende a Alfredo.</p> <p>Violetta le da su retrato y le pide despose a otra joven.</p> <p>Violetta muere en brazos de Alfredo.</p> <p>Todos sus amigos asisten en el momento de la muerte.</p>

Esquema 16. Arco del personaje de Violetta.

Otras escenas que recalcan más lo estético son: el inicio del tercer acto, cuando lo partiquinos colocan camelias blancas por todo el espacio, se remarca un cuadro atractivo, pero no se llega a desarrollar un objetivo claro. Lo mismo cuando todo el coro y los demás personajes, se presentan con una vela mientras la joven muere; quizá, adheridos al núcleo de convicción dramática, no queriendo procurarle una muerte en soledad, busca generar esa empatía con Violetta, acompañándola en su dolor.

Algunos momentos, pretenden ser teatralizados, en el segundo cuadro de acto II, Alfredo humilla a Violetta, lanzándole billetes a la cara, para llegar a ella va empujando a uno por uno de los partiquinos, aunque ante la falta de



reacción de ellos y que se denota que esperan su turno de ser empujados, se logra una reacción poco natural, por lo tanto, artificial.

Las posiciones de los protagonistas no siempre son estratégicas, por ejemplo, los apartes de Violetta, en el tercer acto, podrían ser percibidos por el resto de los personajes. Tampoco son respetadas las convenciones espaciales propuestas, delimitan la casa de campo con unos tubos que señalan entradas y salidas, al no haber paredes, los personajes entran por cualquier sitio sin respetar dicha lógica.

El coro tanto de mujeres como de hombres, ayudan a la ambientación, aunque no pasan de estar frontales y con movimientos rígidos, bien en línea o semicírculo, pero siempre como multitud. Con ayuda de bailarines logra romperse el amontonamiento y dar dinamismo a la escena, representando, por medio de la danza, una corrida de toros.

Se destaca la unión de escenas en el segundo acto, Alfredo se embriaga, mientras se efectúa el cambio de escenografía a vista del espectador, dando la apariencia de que él se ha trasladado a la casa de flora embriagado; o la emotiva escena de Alfredo con su padre, viéndose realmente la afectación de ambos. Un personaje añadido es la hermana de Alfredo; en realidad es la causa por la que el Giorgio, padre de ambos, pide a Violetta deje a su hijo; ella se pasea por el jardín posterior, en espera de su padre, pero en un momento dado se mete en la casa, causando un impacto para Violetta, más que sorpresivo, es emocional, provocando la conmoción, que la conduce a la decisión de separarse de Alfredo, como un acto de sacrificio.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

La propuesta de Faesler y Malheiros, si bien logra reflejar a la mujer castigada y descalificada por una sociedad, pues el mismo libreto camina en esa dirección, no logra manifestar la reivindicación de la mujer que quiere ejercer su libertad, propuesto así por el núcleo de convicción dramática; es más, tampoco se crea un especial vínculo de identificación con la protagonista, pues más que una mujer que abraza su libertad, pareciera que poco a poco se va retrayendo de ella, por ejemplo, en la primera escena aparece vestida de frac, completamente distinta en época y estilo al resto de los personajes, esto parece comenzar a generar expectativas en el carácter de la protagonista, pero posteriormente se retraen de la propuesta. También el carácter de este personaje, para el primer acto es seguro, situación que se va desdibujando en el resto de la obra, sin que se perciba un acto que signifique la reivindicación de su libertad.



En cuestión del tiempo, el cambio tan drástico de un acto a otro, con épocas distintas, genera confusión. Los momentos oníricos propuestos no señalan una intención claramente definida. En la parte visual, se genera contradicción en el diseño de los elementos escenográficos, además de que no existe una convención en el espacio respetada por los personajes. Aunado a ello, en toda la estrategia estética estilística no existe una armonía pero tampoco una contradicción coherente, las distintas líneas creativas entre los grupos signícos no responden a algo que el espectador pueda dar sentido y parecen responder a decisiones de direcciones casuales. Pese a ello, la escenografía logra ubicar cada espacio, e intenta, con el poco presupuesto, mostrarlo estilizado. Las directoras remarcaron la crisis y la falta de apoyo para hacer posible este proyecto, que en dos ocasiones previas se canceló y esta última mantuvo en duelo a las directoras que se debatían entre abandonarlo o quedarse hasta el final (Bucio, 2015).

4.7 MAURICIO GARCÍA LOZANO

Fidelio

Ópera de Ludwig van Beethoven

Libreto de J. Sonnleithner, S. von Breuning y G. F. Treitschke

Estreno en versión definitiva: Viena, Theater am Kärntnertor, 1814

Estreno en México: Teatro Nacional, 1891

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1943

Montaje analizado: Diciembre, 2010

Temática y lectura contemporánea

Tras el fracaso de la única ópera de Beethoven en su estreno, 1805, con el nombre de *Leonora* o *el amor conyugal*, el compositor decide hacer una revisión de esta en 1806, sin embargo, su versión definitiva se produce casi diez años después de la primera presentación bajo el nombre de *Fidelio*. Como bien lo describe Falcó en el programa de mano, la grandeza de esta ópera reside en los temas que se abordan “soledad y fraternidad, dolor y alegría, opresión y justicia, traición y revolución...” consiguiendo que la peripecia resulte tan actual como en la Sevilla del siglo XVIII, ubicación espacial y local dictada por el



libreto. De esta forma Leonora, bajo el disfraz de Fidelio logra que la empleen en la prisión en la que su marido se encuentra encerrado injustamente, en condiciones inhumanas, para lograr su cometido debe ganarse la confianza de su jefe, Roco; saber esquivar el amor de Marzelline, hija de su jefe; e incluso, enfrentarse a temible Pizarro, gobernador de la prisión. Su acto de valentía la llevan a salvar a su marido, concluyendo con el triunfo de la justicia.

El núcleo de convicción dramática propuesto por García Lozano en este montaje radica en mostrar una sociedad acobardada por perder su forma de vida reaccionando brutalmente contra todo aquel que busque su transgresión. Así mismo, el director intenta señalar el falso bienestar basado en el consumo colectivo que impide a los individuos desarrollar lo diferente. Busca recalcar la represión, la uniformidad y por ende el sinsentido de las cosas. Como contrapeso de esta sociedad vacía, existe Leonore, una mujer que arriesgando su vida transgrede las injusticias cometidas por las autoridades, ganando con su atrevimiento, no solo la libertad de su esposo, sino también la del resto de los hombres que se han atrevido a ser distintos (García Lozano, 2011).

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Basado en el texto de Bouilly, *Léonore ou l'amour conjugal*, fundado en una historia verdadera ocurrida en los años de represión tras la Revolución Francesa, Beethoven fiel conocedor y admirador de este movimiento, entusiasmado por la idea de la lucha contra la tiranía, propone su peripecia en Sevilla a finales del siglo XVIII con el fin de evitar la censura austriaca, pese a esto, Mauricio García Lozano decide situar su propuesta en la actualidad, queriendo introducir su núcleo de convicción dramática en una reflexión que hable sobre las prisiones que envuelven al mundo de hoy (García Lozano, 2011).

La ópera que en su concepción fue presentada en tres actos, tras una segunda revisión, la peripecia quedó reducida a dos, contando con una duración aproximada de 2 horas y 15 minutos. El primer acto cuenta con 13 escenas, mientras que el segundo con 8, además de incluir una obertura que también se ha ido modificando a la par de la composición. La estructura dramática, en este trabajo puede reflejarse en la que mostramos en la figura 23.

Siguiendo esta propuesta escénica se logra apreciar que el tiempo en la obertura es de resumen, por medio de bailarines el director introduce directamente su núcleo de convicción dramática desde el primer instante, el resto de la obra beberá de las referencias marcadas en esta introducción. Mostrando la

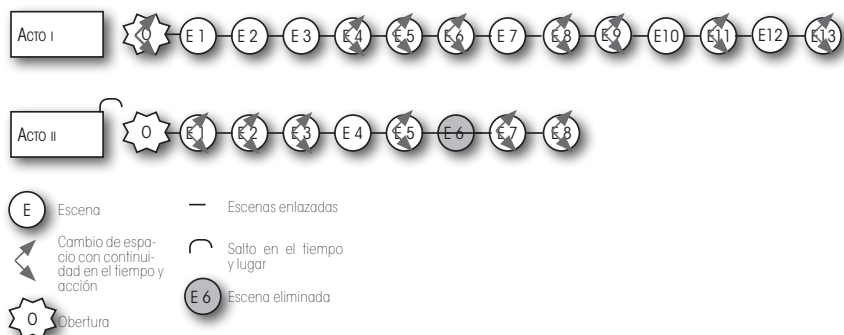


Figura 23. El trabajo del tiempo en *Fidelio*. Esquema propio realizado para esta tesis

uniformidad busca colocar a diversos hombres vestidos de gris o negro, con gafas de sol, portan un estilo elegante y a la moda, todos están emparejados. Ellas llevan una bolsa de compras, se muestran felices. La comunidad se altera cuando una pareja, vestida de rojo se introduce entre ellos, algunos guardias les persiguen, les quitan violentamente las ropas echándolas en lo profundo de un pozo y se llevan detenidos a los hombres. El caos comienza a generarse con el descubrimiento de otros infiltrados de colores, repitiendo situaciones similares, contando con una reprimenda cada vez más violenta, esta escena ya conecta con el primer dueto entre Marzelline y Jaquino, ella va recibiendo las ropas que caen de arriba, trabaja en la prisión, las plataformas móviles permiten la continuidad escénica mientras sucede el cambio de lugar. La potencia de la obertura no se extingue con el primer dueto, *Jetzt, Schätzchen, jetzt*, sino que continuando con la propuesta inicial se aprecia la llegada de los detenidos, desnudos, para recibir los trajes propios de su nueva condición, la de prisioneros, mientras tanto Jaquino no deja de perseguir a la joven, para suplicarle su mano. En el cuarteto de estos dos más Rocco y Leonora, se busca una detención de la acción y se genera una yuxtaposición de los sentimientos de todos al mismo tiempo, mediante apartes que logran crearse al distribuir en diversos niveles de altura a todos los protagonistas, mientras que en el nivel más alto de la prisión, los guardias vigilan a sus presos. Para el aria de Rocco, *Hat man nicht auch Gold beineben*, el tiempo muestra un avance pese a ser un momento de reflexión, gracias a los trazos escénicos en los que el director vuelve a remarcar su núcleo de convicción dramática: Marzelline, emocionada ante la promesa



de su padre de casarla con Fidelio se muestra con una actitud desenfadada sin importar la opinión incluso del supuesto joven; su padre, que habla sobre la importancia del oro en un matrimonio, regala a su hija un abrigo corto en tonos plateados, ella lo modela junto con unas gafas negras –haciendo referencia al momento de la obertura– el consumo y el poder adquisitivo son parte también de los sueños de estos personajes, no así para Fidelio, ya que cuando le ofrecen una prenda de corte similar, lo rechaza, su corazón no está puesto en los bienes materiales. Posteriormente en el recitativo, aria y cabaletta de Leonore, *Abscheulicher!... Komm, Hoffnung... Ich folg' dem innern Triebe*, mostrará, a solas, su verdadera identidad quitándose la camisa de carcelero que le uniforma como a todos los demás, lleva los pechos vendados para no ser descubierta y coge con anhelo del depósito, donde colocan las ropas de colores, un jersey rojo señalando la relación con la primera pareja que fue acusada por ser diferente, sin embargo, antes de que logren verla, vuelve a colocarse sus ropas de carcelero, todas estas acciones las realiza de una forma ralentizada, recalcando la reflexión, de manera que el tiempo parece casi detenerse. Para el coro, *Oh, welche Lust*, debido a que buscan remarcar las condiciones inhumanas en las que se encuentran los prisioneros, los colocan en unas celdas individuales y diminutas en las que no pueden moverse con facilidad, estas celdas descienden de las tinieblas, les conceden un poco de luz por tratarse de un día especial, el tiempo se ralentiza para este fragmento. Aún más abajo que estos prisioneros, la celda de Florestan, separado del resto, situación que es denotada durante toda la introducción orquestal con la que comienza el acto segundo y la que da pie al recitativo, aria y cabaletta del prisionero; con el movimiento de la escenografía se recalca poco a poca la profundidad en la que se encuentra, dando la impresión de que el espectador se va sumiendo en el abismo, de esta forma en *Gott! welch' Dunkel hier... In des Lebens Frühlingstagen... Ein Engel, Leonoren*, el tiempo se detiene, se trata de la convalecencia de Florestan. Todo el melodrama y dueto entre Leonore y Rocco que le presede, *Wie Kalt... Nur hurtig fort*, al producirse un cambio de espacio, se ve descender desde las alturas a los carceleros, su trabajo es quitar una baldosa, aparentemente pesada, para lograr abrir la celda subterránea del presidiario, con ello se logra ilustrar el avance temporal; para el encuentro de la pareja, Florestan y Leonore, una vez que ella ha descubierto su identidad y ha logrado retraer a Pizarro de sus intenciones en, *Namenlose Freude!*, el tiempo avanza pese a ser un momento de



reflexión, esto se logra gracias al dinamismo de las transiciones escenográficas, que elevan la mesa sobre la que se abraza la pareja elevándolos a la superficie, traspasando las barreras de la cárcel, llegando así a un espacio abierto, donde se vislumbran los rayos de sol, da la impresión de ser una pradera con montones de ropa de colores; aunado al coro, *Heil sei dem Tag*, logra expresarse cómo esos prisioneros, buscan entre los escombros su ropa, entran mujeres y hombres, se vuelve un reencuentro; posteriormente se pasa a una ralentización y yuxtaposición de todos los personajes y del coro al mismo tiempo en el concertante, *Du schlossest auf des Edlen Grab... O Gott, O welch' ein Augenblick... Wer ein holdes Weib errungen*, las mujeres parecen dar una especie de bendición a los hombres, tocándoles solemnemente la frente y el corazón, como señal de seguir sus ideales e intuiciones.

Espacio escénico

Como bien se ha mencionado, según la propuesta del libreto, la acción se desarrolla en una prisión de Sevilla. El primer acto se desenvuelve en el patio de la misma, donde logran vislumbrarse la entrada de los visitantes por un lado y por el otro las celdas de los prisioneros. Para el segundo acto, la peripecia se adentra en un profundo calabozo subterráneo, ahí se encuentra Florestan separado del resto de los presos. Finalmente, la última escena remite a la plaza de la prisión. Si bien el director de escena y el escenógrafo no buscan trasladar al espectador a Sevilla, fieles al libreto sí buscan figurar, con verosimilitud, el interior de una cárcel. De manera contrastante, para la obertura, la acción se desarrolla en un espacio exterior, aunque la gente aparenta ser libre, todo se remarca en tonos grises y apagados —inclusivo el cielo del panorama— denotando una situación en la que no existe realmente un espacio de libertad sino de conformidad y aparente bienestar. El espacio abierto de la obertura se une directamente con la cárcel de la primera escena mediante la ropa de colores que llega a través de un conducto al depósito de ropa en el que trabaja Marzelline, indicando con ello la cercanía que existe entre un espacio de aparente libertad y otro de represión. Esto visualmente es posible debido al uso de múltiples plataformas móviles que a vista del espectador trasladan la acción a diversos espacios durante toda la obra, gracias a esta propuesta, se generan diversos niveles de altura; se potencian los movimientos escénicos de los actores; se permite el cambio de ubicación — como el puente levadizo, la celda de los presidiarios, las murallas de la cárcel, los fosos de la fortaleza, que si bien son

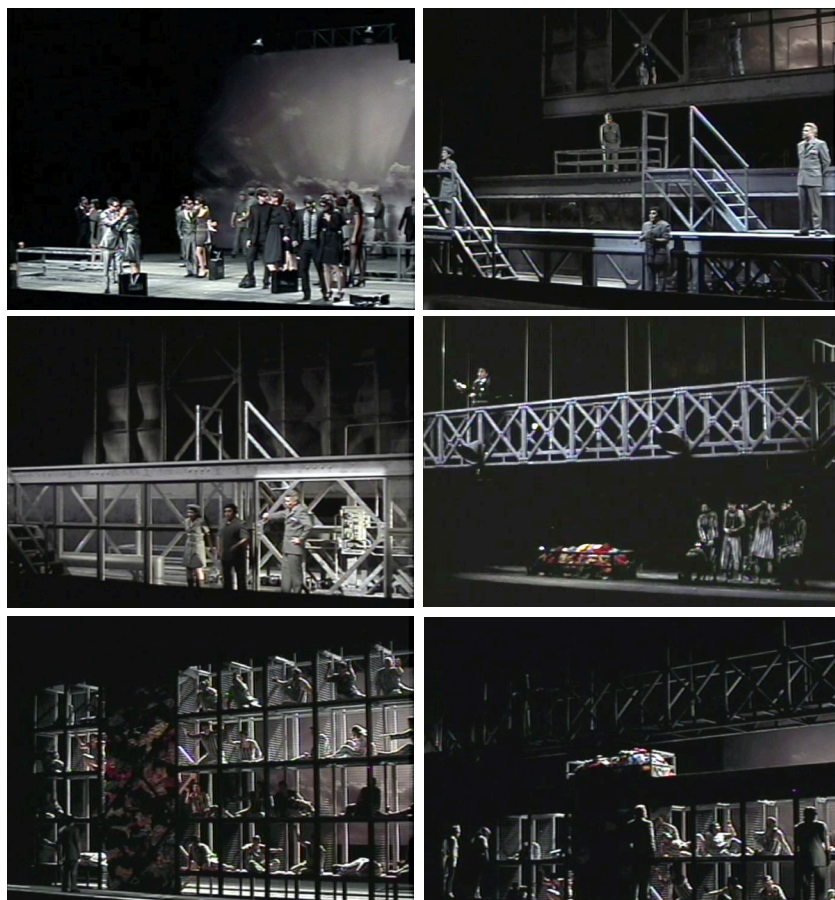


Imagen 35. Escenografía de *Fidelio*, acto 1. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación

mencionados en el libreto, esta propuesta los cimienta de una manera muy detallada— remarca las condiciones inhumanas de los presidiarios y se evita generar pausas a lo largo de los actos. El material utilizado es, básicamente, hierro, piedra, vidrio y telas, optando por la textura táctil natural asequible; Los tonos utilizados —a excepción de momento puntuales— son los colores grises, negros,

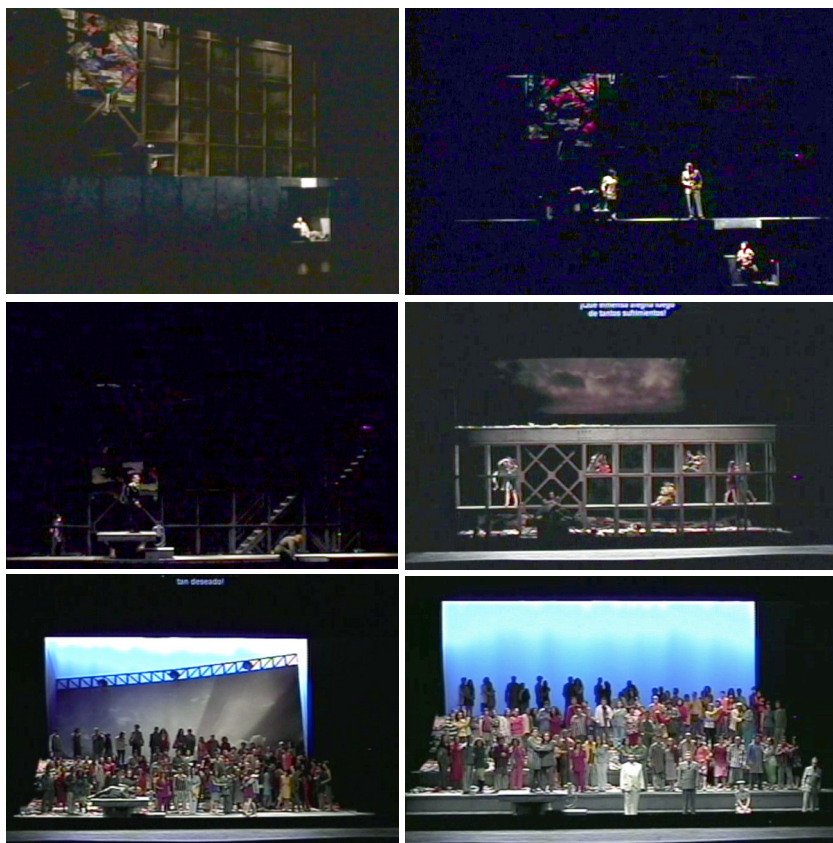


Imagen 36. Escenografía de *Fidelio*, acto II. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación

o marrones, basándose en la cuarta regla de la armonía del color, queriendo dar un ambiente carcelario y una atmósfera de dominación, y nostalgia. Los espacios son equilibrados colocando diversos pesos como escaleras, rampas, puentes, o incluso el uso de colores en momento puntuales.

El espacio muestra, en varias escenas, las formas geométricas regulares. Las diminutas dimensiones de las celdas remarcen la opresión en la que viven los presidiarios, subrayado aún más la soledad de Forestan, ya que durante la



obertura del segundo acto, la escenografía presentada en el primero comienza a elevarse lentamente hasta llegar a su calabozo, señalando la profundidad de este, aunado a las inmensas escaleras por las que se ven bajar a Rocco y a Leonore para llegar hasta él. Se mantiene la misma armonía de color hasta la última escena, en la que Fernando llega para liberar a los cautivos, los presos encuentran a sus familias, en un monte de ropas de colores buscan sus prendas y se las vuelven a colocar; el panorama del cielo en tonos grises, se eleva a vista del espectador, denotando su artificialidad, quedando de fondo un cielo en azules saturados como símbolo del triunfo de la verdad sobre el falso bienestar; de la libertad sobre la opresión; en esta última escena no busca generar armonía del color, sino que se colocan masas en distintos tonos, naranjas, rojos, morados, azules, grises, blancos, generando un ambiente abierto y luminoso —en contraste con el resto de la obra— y una atmósfera de libertad, justicia y logro, en donde todos los ideales son válidos.

Como elemento escenográfico a destacar, propuesto por la dirección, está el depósito de ropa de colores, señalando así la represión y el sometimiento, se muestra también la añoranza del personaje de Leonore al recordar su vida pasada durante su aria *Komm, Hoffnung*, tomando entre sus manos estas prendas que alguna vez ella portó. Este bloque de ropas se muestra en perspectivas diferentes, en la escena del coro de presos, no solo ellos están encerrados, las ropas también, son oprimidos tanto físicamente como sus pensamientos e ideales. Como utilería de mano propuesta por la dirección, están las bolsas de compras, mostradas en la obertura, de las que sacan unas telas plateadas ilustrando el poder adquisitivo y el consumismo, mismas a las que luego se hace alusión en el aria de Rocco, *Hat man nicht auch Gold beineben*, mostrando la importancia que él y su hija también dan al aspecto material; nuevamente son mostradas ante el intento de soborno de Pizarro y unido a esta escena, ante el rechazo de Rocco, las dos mujeres que acompañan al gobernador de la prisión se arrebatan esta bolsa como signo de algo deseado y tentador. Las cadenas, también mencionadas en la ópera, son mostradas en diversas escenas siempre dotando de significado el momento, por ejemplo, marcando la situación —opresión— y la relación de los personajes, Marzelline se apresura a ayudar a Fidelio a cargar las cadenas —está enamorada de él— Leonore entrega a Rocco las cadenas —es su superior, incluso en el aria de Florestan *Gott! welch' Dunkel hier... In des Lebens Frühlingstagen... Ein Engel, Leonoren*, hace un gesto de amarárselas al cuello para quitarse la vida conducido por la desesperación; en otra



escena dos carceleras juegan a seducirse con cadenas, también busca, aunque de manera menos centrada, hablar de la represión homosexual como parte de la falta de libertad; al final de la obra Leonore quita las cadenas que atan a Florestan y él, con un gesto cargado de fuerza, las tira al suelo, como señal de liberación. Por último, todos los instrumentos que se utilizan en la escena del calabozo, algunos propuestos por el libreto y otros por la dirección, ayudan a crear una situación de extrema injusticia, por ejemplo, los guantes para hacer el trabajo sucio; el pico con el que cavan para llegar al calabozo de Florestan, resaltando su aislamiento; el vino que le dan como última alegría y el pan que Leonore convence a Roco de ofrecerle, recordando que su ración alimentaria se reducía a dos onzas de pan negro y media medida de agua, como parte de las condiciones inhumanas de la cárcel y, finalmente, la pistola con la que Leonore amenaza a Pizarro expresando su rebelión.

La iluminación dentro de esta propuesta juega un papel fundamental. Primero para dirigir la mirada del público destacando los focos visuales que desear priorizar el director; segundo, ayuda a que las transiciones sean estéticas y logren coherencia; tercero, durante las escenas de la cárcel ayudan a generar ambientes cerrados y oscuros y a crear atmósferas de represión para después contrastarlo con la última escena, en la que se alcanza la libertad con una luz dura y abierta que remarca el esplendor del día y, finalmente, permite destacar algún color dentro de la inmensidad del gris, contrastando represión e ideales.

El vestuario en esta propuesta escénica también está cargada de significado. De los tonos negros y grises al inicio de la obra, buscando la uniformidad y el gusto por la moda, en contraposición se encuentran los vestuarios de colores: amarillos, rojos, morados, verdes, con el fin de destacar aquellos que son diferentes, lo que les conduce a ser maltratados, encarcelados y sometidos a terribles castigos. Estas ropas de colores funcionan como puente de unión con la prisión, guardándolas en depósitos como si estas fueran peligrosas. También se remarca la diferencia entre la categoría de los reprimidos y los represores, cada uno con sus prendas respectivas. Otra referencia al vestuario se hace al final, cuando los prisioneros son liberados, caminan por un valle de ropas de colores en los que logran encontrar sus prendas volviéndoselas a colocar, la libertad es alcanzada y finalmente la justicia se muestra cuando el pueblo desviste a Pizarro y a los carceleros que los oprimían.

A continuación se detalla el uso del vestuario en esta propuesta escénica.



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Rocco, Marzelline, Jaquino, Leonore, Pizarro</i>	Uniforme de carceleros en tono verde grisáceo.	Buscan una propuesta estilística realista. Pizarro tiene, por su traje, el puesto más elevado, en segundo lugar Rocco y después el resto de su equipo. El verde es un color intermedio y puede relacionarse con lo inhumano, los monstruos y demonios (p. 114), aunado al tono grisáceo, un color sin carácter ni fuerza (p. 269), les toca ser lo que el sistema les pide. Este tono se asocia con la sociedad gris mostrada en la obertura.
<i>Florestan y presos</i>	Traje de prisioneros, de rayas blancas y negras.	Buscando una propuesta estilística narrativa, remarcan a los prisioneros con dos colores no vivos y contrastantes que denotan el principio y el final, la luz y la oscuridad (p. 127).
<i>Pueblo sometido</i>	Trajes modernos y elegantes, grises, negros, plateados. Gafas de sol	Si bien destaca una moda (p. 281), también es el tono que remarca la falta de carácter, lo conformista, que busca la adaptación, que no es ni espiritual ni material, ni cálido ni frío, todo en este tono es tenue (p. 269), eso mismo es lo que busca reflejarse de la sociedad moderna. Pese a que el sol también es gris, utilizan gafas, bien para resaltar lo ridículo de usarlas pero sentirse dentro de la moda y parte de la sociedad, y al mismo tiempo como reflejo de no querer ver la realidad en la que viven.
<i>Pueblo libre</i>	Vestuarios de colores: amarillos, rojos, morados, verdes, azules, naranjas.	El rojo expresa alegría, lo prohibido, la libertad, los obreros, el socialismo (pp. 59- 70); el violeta color asociado al feminismo y homosexualidad (pp. 206- 207); el verde de la juventud, de la esperanza y de la libertad (pp. 109- 120); el azul el color de las cualidades intelectuales y del anhelo (pp. 32- 46); el amarillo color de la diversión y del entendimiento (pp. 85-86); el naranja lleno de sabor, poco convencional (pp. 182-184); cada uno portando su propia ideología, todo menos grises, menos convencionales, menos sin carácter o conformistas.
<i>Fernando</i>	Traje blanco	Color del bien y la perfección (p.156), en lo político el blanco es también señal de la restauración (p.167). Se destaca su estatus con este color, puede traer la liberación porque es ministro del rey y tiene poder para hacerlo.

Tabla 31. Los colores en el vestuario de *Fidelio*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)

Concluyendo el análisis de las cuestiones formales, basados en Martínez (2017), se puede llegar a la conclusión de que el director de escena y el escenógrafo usan una estética estilística narrativa esteticista, se busca crear una idea verosímil, logrando crear la localización espacial propuesta: la cárcel, aunque también embellecida; cuidando las transiciones que son a vista, efectuadas por la maquinaria y forman parte de la espectacularidad visual, se cuida que sea un espacio equilibrado, en diversos niveles de altura, resalta las formas geométricas regulares y la belleza visual. Se propone un espacio simultáneo y de cambio total, mostrando diversas ubicaciones dentro de la prisión, incluso al mismo tiempo. La escenografía es de tesis, priorizando, en todo momento, el núcleo de convicción dramática propuesta por el director, a través de diversos signos escénicos de represión, maltrato, injusticia, uniformidad y consumo.



Personajes e interpretación

El héroe de la ópera es Fidelio, o mejor dicho, Leonore, que bajo su disfraz de hombre, no solo logra rescatar a su marido, sino que su valentía alcanza a todos los prisioneros. El mentor es Rocco, a pesar de desconocer la verdadera identidad de Leonore, le ha aceptado como su ayudante e incluso tiene intenciones de hacerle su yerno enseñándole el cargo de carcelero, mostrando, a pesar de la dureza del trabajo, ciertos toques de humanidad –permitiendo que los prisioneros tomen un poco de sol; rehusando el soborno que Pizarro le ofrece para matar a Florestan; compartiendo a Florestan un poco de vino para concederle una última alegría; aceptando que Fidelio le de pan al prisionero y alegrándose ante la libertad de los cautivos. El guardián del umbral es Marzelline, constituye una peligro para Leonore pues se ha enamorado del personaje creado por la protagonista, sin embargo en varias ocasiones logra convertirla en su aliada para realizar sus propósitos, logrando la intercesión de la joven ante su padre, Rocco. El heraldo es Jaquino, en el primer acto, junto con Marzelline anuncia la llegada de Pizarro que se acerca enfadado tras enterarse que han permitido a los presos tomar el sol; en el último acto es quien anuncia la llegada de Don Fernando, ministro del rey, cambiando con ello, la suerte de la protagonista. Finalmente la sombra es Pizarro, el gobernador de la prisión, quien tiene en condiciones inhumanas a los presos, especialmente a Florestan por considerarlo su enemigo.

En el esquema 17 se marca el arco del personaje protagonista según esta propuesta.

El director escénico apunta directo en el núcleo de convicción dramática propuesto, desde la obertura, a través de la danza, con acciones que reflejan la uniformidad, el falso bienestar y el consumo como estabilidad aparente de una sociedad, se señala, de esta manera, el rechazo y miedo a lo diferente, a través de la violencia, hostilidad y el castigo a los que piensan distinto. Al ser ejecutado por bailarines todo el cuerpo denota fuerza en el movimiento y expresividad en el rostro, buscando atrapar desde el primer momento la atención del espectador.

Este antecedente es unido directamente con la primera escena de la ópera. Marzelline parece sorprendida ante la situación, sin embargo ella misma será reflejo de esta perversa sociedad, creando en ella un pequeño demonio (García Lozano, 2011) consiguiéndolo a través de un personaje caprichoso, que



Acto I	Acto II
<p>Leonore, bajo el disfraz de Fidelio, trabaja como ayudante del carcelero Rocco.</p> <p>Leonore es reconocida por su trabajo.</p> <p>Leonore se paraliza ante el beso que le da Marzelline creyéndole hombre.</p> <p>Leonore queda atónita cuando Rocco promete casarla con su hija.</p> <p>Leonore es obligada por Marzelline a festejar el compromiso.</p> <p>Leonore busca ganarse la confianza de Rocco.</p> <p>Leonore escucha escondida los planes de Pizarro.</p> <p>Leonore añora su pasado, coge una prenda roja con melancolía.</p> <p>Leonore se quita la camisa de carcelero, esta vendada de los pechos para no ser descubierta.</p> <p>Leonore retoma su trabajo y vuelve a vestirse de carcelero.</p> <p>Leonore, con el apoyo de su jefe, eleva la celda de los prisioneros para que vean la luz del día.</p> <p>Leonore recibe el desprecio de Jaquino, quien le tiene celos. Ella se queda triste.</p> <p>Rocco propone a Fidelio –Leonore– le acompañe al calabozo para cavar la tumba de Florestan.</p> <p>Leonore se turba, pero acepta bajar con Rocco para encontrar a su marido.</p> <p>Leonore es obligada a privar, de nuevo, a los prisioneros del sol.</p>	<p>Leonore baja con Rocco hasta el calabozo subterráneo donde se encuentra Florestan.</p> <p>Leonore descubre que el prisionero del calabozo es su marido.</p> <p>Leonore, con la aprobación de Rocco, ofrece un trozo de pan al preso.</p> <p>Leonore consuela al prisionero.</p> <p>Al llegar Pizarro para ejecutar al prisionero, pide que se retire Fidelio.</p> <p>Leonore finge irse, pero permanece escondida.</p> <p>Leonore se interpone entre Florestan y Pizarro, descubriendo su identidad.</p> <p>Leonore apunta a Pizarro al momento que llega el ministro del rey.</p> <p>Leonore se regocija con Florestan por su liberación.</p> <p>Fernando otorga prisión a Pizarro y libera a Florestan.</p> <p>Leonore quita las cadenas que ataban a su marido.</p> <p>Todos se regocijan por la libertad de los presos y alaban la valentía de Leonore.</p>

Esquema 17. Arco del personaje de Leonore.

solo mira para sí, interesada por las apariencias, que todo lo mueve según su conveniencia, que pasa por encima de los otros, que no tiene reparo en insultar, humillar y agredir a Jaquino, su enamorado. Un personaje cargado de fuerza escénica, atrayente por la energía con la que reacciona y orgánico en su desarrollo.

Jaquino es caracterizado como un joven aprensivo a tal extremo que roza el acoso. Sus trazos también son orgánicos y cargados de energía, reaccionando a las propuestas de Marzelline.

El personaje de Rocco también busca la organicidad en la acción, mostrando una complejidad de carácter: firme, pero humano; ambicioso, pero no corrupto; busca el bien de su hija, pero no reacciona negativamente ante el desenlace de Leonore al descubrir su identidad. Un papel con fuerza en las acciones, evita la frontalidad lo que le ayuda a dar un trazo más naturalista al personaje.

Leonore se mostró como un personaje menos expresivo, con desplazamientos coherentes por parte de la dirección, pero sin emoción marcada. En



varias ocasiones apuesta por la frontalidad y el estatismo o la ralentización dando la impresión más de concierto que de escenificación. Sus intenciones, en varios momentos, son ambiguas –como el momento en el que abren la celda de su marido y aunque va como ayudante de Roco, el trabajo lo hace él, mientras ella, estática canta– y sus reacciones poco claras –ante las insinuaciones de Marzeline, no se logra transparentar su postura, como algunos ejemplos.

El personaje villano, Don Pizarro, logró mostrar su maldad y crueldad en escena, remarcando vicios, maltratos a hombres y mujeres, sobornos, venganza, asesinato, arrogancia, amenazas y abuso del poder, siempre con organicidad y con fuerza, de acuerdo a su papel.

Florestan, buscando también un comportamiento cercano a la realidad, opta por gritar algunos recitativos mostrando su desesperación. Debido a las diminutas dimensiones de su celda, tiene movimientos reducidos. Mostrando su agobio coge sus cadenas se las ata al cuello y se las da a Rocco para que tire de ellas, la propuesta es interesante, pero después, ante la negativa de Rocco, él no muestra ninguna reacción, con lo que se debilita la idea.

El trabajo del coro, para la escena de los prisioneros, formando parte de la trama, debido a la división de celdas, se logra un equilibrio compositivo evitando la masificación de gente aunque el mismo espacio reduce la posibilidad de movimiento; para el final, que aunque tienen una tarea concreta, encontrar sus ropas de colores, ponérselas, buscar a sus familias, bendecirse, los trazos denotan más espontaneidad y menos estética en la composición; en ambos casos se propone la uniformidad de los integrantes.

Los apartes de los cantantes son ejecutados con lógica, el espacio permite guardar las distancias entre unos y otros, logrando que sea estético y funcional. El uso del espacio propone diversos pesos visuales con los actores logrando un equilibrio en la composición; también se caracteriza esta propuesta por las constantes escenas ilustrativas que, o bien reflejan la situación que sucede en escena –Marzeline se ha enamorado de Fidelio, quien en realidad es Leonore, colocando en constantes momentos a dos mujeres carceleras coqueteando entre ellas– o bien, remarca su núcleo de convicción dramática –guardias que bailan en un estilo moderno, que se toman fotos con sus presos a los que tienen atados como si fueran mascotas. Mujeres presentadas como objetos sexuales, con ropas sensuales y látigos, acompañando a Pizarro, quien en de-



terminado momento las empuja despreciándolas y las cuales se pelean por las bolsa de ropa que rechaza Rocco ante el soborno de su jefe, como una crítica a la sociedad moderna, a las apariencias, la banalidad, la mujer como objeto de deseo y de manipulación. Otra cualidad de la puesta en escena es el uso del espacio y las transiciones que permiten la entrada y salida de personajes, crear apartes, dar dinamismo escénico y favorecer la acción.

El final propuesto también está cargado de significado, Leonora tras salvar a Florestan se eleva con él, traspasando las barreras de la prisión; a través de varios pisos se va mostrando cómo los presos son liberados, hasta que se llega a un espacio abierto, una pradera de ropa de colores, todos conviven entre sí, cada persona se viste de un color, pero se logra la armonía, el respeto, no existe conflicto; también el cielo gris, remarcando su falsedad, es retirado a vista del espectador, quedando un fondo azul; Don Fernando ha llegado para liberarlos, el pueblo hace un gesto de arrodillarse ante su libertador, pero él asegura que no viene como tirano sino como amigo, lo que permite que todos se vuelvan a incorporar, no hay uno más que el otro. Pizarro y los carceleros son desposados de sus ropas grises como señal de romper con la corrupción y con el poder hegemónico. Algunos trazos del coro, al final de la ópera, parecen carecer de sentido, con desplazamientos innecesarios, para que en el concertante final, se cierre la propuesta con posiciones estáticas y frontales, casi a manera de concierto aunque con menos rigidez en la distribución de los actores y del coro sobre el escenario.

En términos generales, puede decirse que se trata de un trazo dinámico, estético, significativo y que apuesta por lo espectacular.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Retomando el núcleo de convicción dramática propuesto por García Lozano, que busca reflejar un mundo basado en falsos bienestar, con miedo ante lo nuevo, que se decanta más por la uniformidad que por lo diferente, que remarca la opresión y el castigo de quienes intentan buscar otros caminos, de una sociedad cerrada y vacía, cargada de injusticias y llena de maldad, se puede decir que toda la propuesta escénica busca remitir a este propósito: El tiempo que transcurre sin que se demuestre el paso de las horas recalcando la pérdida de la referencia temporal en la prisión; la escenografía que detalladamente conduce al espectador al interior de una cárcel, en la que se muestran condiciones inhumanas a través de las diminutas dimensiones en las que se encuentran encerrados los pre-



sos; un vestuario cargado de simbolismo, mismo que genera el conflicto inicial, entre la sociedad gris, y los individuos de colores; las metáforas escénicas generadas que remiten al castigo y la opresión; la utilería siempre remarcando armas, cadenas, o bolsas de consumo como un placer constante; los trazos escénicos, la interpretación, el uso del espacio, las transiciones que expresan siempre más ruinas, más oscuridad, más injusticias; desde la obertura hasta el concertante final, se remarca un todo, una propuesta cerrada, con coherencia, con dinamismo y con esteticismo. Toca temas que representan a la sociedad de hoy y los diversos modos de represión e injusticias que se cometen: un consumismo que mantiene la falsa estabilidad de los hombres de gris, la falta de personalidad, la preferencia por la uniformidad, dejándose arrastrar por las modas; el miedo a ser diferente por los castigos que esto conlleva; el sometimiento a quienes trasgreden las bases marcadas por la sociedad; la homosexualidad oculta por miedo a la represión; la vanidad del hombre; la banalidad y frivolidad con la que se trata al otro; las injusticias; la imagen de la mujer como objeto sexual y el maltrato físico provocado por el machismo; la violencia y brutalidad de las autoridades; el abuso del poder; la falta de libertad, el sometimiento y la represión.

Con esta propuesta se reinauguró el Teatro del Palacio de Bellas Artes, mostrando la tecnología implantada en el escenario, que dio un giro remarcado a las producciones de la compañía nacional de ópera. García Lozano y el escenógrafo, Ballina, lograron sacar provecho de estas nuevas posibilidades técnicas, logrando armonía entre todos los elementos de la representación.

Don Giovanni

Ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, con libreto de Lorenzo da Ponte
Estreno: Teatro de Praga, 1787

Estreno en México: Teatro Provisional, 1828

Primera representación en el Palacio Bellas Artes: 1944

Montaje analizado: Marzo, 2015

Temática y lectura contemporánea

El mito del hombre seductor, recogida por Tirso de Molina en su *Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, que a su vez ha dado pie a otras inspiraciones como el *Don Juan* de Molière e incluso en el género operístico el *Don Giovanni* Tenorio de G. Gazzaniga con libreto de G. Bertati —siendo ésta una de las influencias más directas para el libreto de Da Ponte— son las bases con la que se edifica, según Martín (2001), una de las cuatro o cinco mejores óperas compuestas de todos



los tiempos: *Don Giovanni* de Mozart. La peripecia, bastante conocida, se desarrolla en España durante el siglo xvii. La lista de mujeres conquistadas por Don Giovanni asciende a 2064; a esta se suman sus últimos intentos: Donna Anna –cuyo padre muere intentando rescatarla– Zerlina, una campesina que celebra el día de su boda y Donna Elvira, desposada y abandonada por el galán. Su suerte cambia cuando la estatua del Comendador, padre de Anna, le advierte su final, invitándole al arrepentimiento. Pese a ello, Don Giovanni se niega a la contricción al tiempo que la muerte le arrebatara la existencia.

La propuesta de García Lozano, claramente establecida en el programa de mano, plantea su intención de apegarse al *Dramma Giocoso* propuesto por Mozart alejándose de toda solemnidad. El director considera que la inmoralidad del protagonista es traducida en la incapacidad de reconocer la individualidad de la mujer en cada una de sus conquistas, como un coleccionista y narcisista enamorado únicamente de sí mismo, más no por ello busca juzgarlo sino dejarse contagiar por su grito: *Viva la libertad*, como una celebración a la vida y, por ende, a la ruina de la misma. De esta forma asegura que esta ópera es de gran complejidad, ya que hay una contradicción entre: lo musical y las palabras; entre lo masculino y lo femenino; entre sus deseos de conquista y la falta de materialización de estos hechos –sin que por ello deje de parecer entusiasmado, movido por la vitalidad del eros–; y entre el victimismo de las mujeres, que son a su vez cómplices. Esto conlleva a un choque, traducido en erotismo, eros que desaparece con la muerte de este villano. Para el director, Don Giovanni refleja la vida, la fugacidad y el presente, por eso ha sido un personaje fascinante a través de los siglos.

El núcleo de convicción dramática de esta escenificación pretende, por lo tanto, mostrar esta complejidad de la ópera, a veces llena de contradicciones, acompañando al protagonista en su entusiasmo, generado por el eros, empatizando con él; busca forjar el género jocoso, a través de una propuesta abstracta contando con la lógica del sueño, representando la esencia de la obra con un espacio lleno de camas, donde Don Giovanni realiza sus conquistas, en el que persiste la memoria viva de las mujeres que él se niega a recordar.

Tiempo escénico y estructura dramática musical

Como ya se ha mencionado, la peripecia de la ópera *Don Giovanni* se desarrolla en el s. xvii, sin embargo el director de esta propuesta no busca situarla en una época determinada, alejándose de todo presupuesto realista, aunque el vestuario, puede sugerir diversas modas del siglo xx. La peripecia transcu-



re en una jornada, para ello el libreto divide el argumento en dos partes: El primer acto cuenta con 22 escenas y el segundo con 20, tomando en cuenta que en este último las escenas 11, 12 y 13, son añadidos vieneses y no suelen representarse, como tampoco se hace en esta puesta en escena. Por otra parte, muchas escenificaciones concluyen con la escena 19, tras la muerte del protagonista por considerar que el epílogo de la escena 20 no cuenta con ningún suceso, sin embargo, el director lo cree necesario con el fin de remarcar lo que significa la pérdida de este villano para el resto de los protagonistas.

Gracias a su propuesta, en el que existe una lógica parecida a la de los sueños, se puede pasar de una escena a otra sin necesidad de oscuros, telones o pausas, de esta manera, aunque en ciertos momentos se denota un salto de tiempo o de lugar –incluso dentro de las mismas escenas– consigue mantenerse la continuidad durante todo el acto. El coro que canta sobre el escenario, pero que no forman parte de la trama en la escenificación, reciben los aplausos del público al finalizar la primera parte –antes del intermedio–, los solistas, como es costumbre, al final de la obra.

En la figura 24 se expone un esquema del trabajo temporal según esta propuesta.

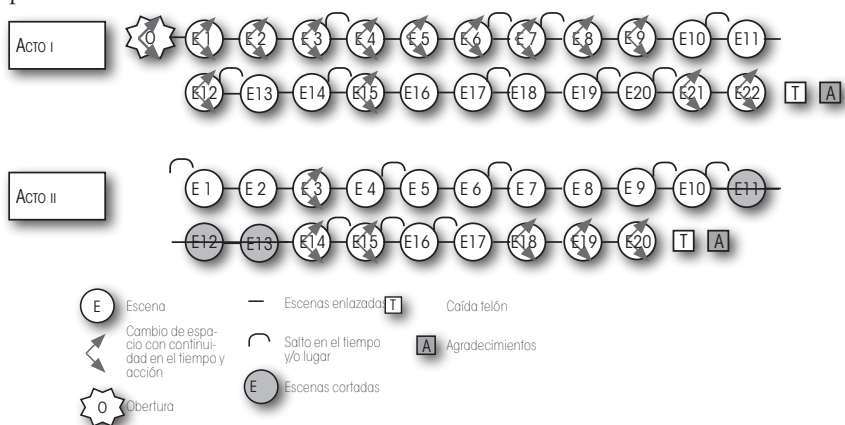


Figura 24. El trabajo del tiempo en *Don Giovanni*. Esquema propio realizado para esta tesis

Para la obertura de la ópera se trabaja con un tiempo de resumen, el protagonista mantiene relaciones sexuales con varias mujeres, una tras otra, incluso a



veces con varias al mismo tiempo, todo esto a través de una articulada y dinámica propuesta apoyada por una cama con cortinaje que muestra y oculta, diversos fragmentos de la intimidad del protagónico. Así se enlaza con el primer *solo* de Leporello, *Notte e giorno faticar*, haciendo la guardia a su amo, que se encuentra gozando de su última conquista, Donna Anna, con un claro avance del tiempo. En el terceto *Non sperar, se non m'uccidi*, también el tiempo avanza con el forcejeo entre Donna Anna y Don Giovanni, en la que Leporello parece temer por su perdición. El tiempo vuelve a sugerir un avance para el terceto, *Lasciala, indegno*, cuando el Comendador es asesinado por el protagonista, aunque por momentos es ralentizado y yuxtapuesto, siguiendo la propuesta musical. Para la primera aria de doña Elvira, *Ah, chi mi dice mai*, pese a que se trata de una reflexión, da la impresión de que la mujer camina entre una calle de prostitutas en busca de su marido, logrando el avance temporal. En el aria del catálogo, *Madamina, il catalogo è*, se coloca ilustrativamente a las mujeres descritas por Leporello, el tiempo argumental se detiene, pero no el avance del tiempo teatral. En el dueto entre Don Giovanni y Zerlina, *Là ci darem la mano*, el tiempo avanza con la nueva conquista del galán, tratándose del mismo día de la boda de la joven campesina. Para el cuarteto *Non ti fidar, o misera*, con la confusión de los cuatro personajes nobles: Don Giovanni y Donna Elvira contradiciéndose el uno al otro, y Don Ottavio y Donna Anna recibiendo información confusa, debido a los pocos movimientos escénicos, el tiempo parece ralentizarse y yuxtaponerse. Con el Recitativo y Aria de Donna Ana, *Don Ottavio, son' morta!... Or sai chi l'onore*, el tiempo se detiene, tras reconocer en Don Giovanni al galán enmascarado, narrando los hechos ocurridos, con una escena estática. Para el recitativo y aria, *Come mai creder deggio... Dalla sua pace*, de Don Ottavio, el tiempo se ralentiza, pese a la viva expresión de los sentimientos de Ottavio, buscan priorizar lo musical con otra escena estática. En el aria del champán de Don Giovanni, *in ch'han dal vino*, la dinámica propuesta de transformación del espacio por los partiquinos, permite señalar un avance en el tiempo. De nuevo con el aria de Zerlina, *Batti, batti o bel Masetto*, que busca la reconciliación con su marido y sabe perfectamente como seducirle para obtener su perdón, se logra otro avance temporal. La escena con la que se concluye el primer acto, en la casa de Don Giovanni, al tener todos una tarea concreta; él busca consumir su seducción con la campesina y los tres enmascarados buscan atrapar a Don Giovanni; aunado a la atmósfera de orgía



propuesta, se logra el avance temporal. Durante el segundo acto se destaca el terceto *Ah taci, ingiusto core*, cuando Donna Elvira es burlada por Leporello y su amo, de una manera divertida y casi infantil, cambiándose las ropas, el criado le hace la corte a la dama, para permitir que el amo corteje a la criada de la señora, con un remarcado paso del tiempo. En la *Canzonetta, Deh vieni alla finestra*, nuevamente la acción avanza pero con la lógica del sueño, no aparece en el balcón la mujer deseada, sino todas las mujeres a las que ha conquistado, parecen no creerle más y se van retirando hasta dejarle solo, por lo que se figura un tiempo metafórico y de resumen. En *Metà di voi qua vadano*, se logra un avance temporal, Don Giovanni, bajo el disfraz de Leporello, logra deshacerse de los hombres armados que quieren matarle. Para la siguiente aria de Zerlina, *Vedrai carino*, la campesina consuela a su marido por la zurra que le ha pegado el falso Leporello, nuevamente se genera el avance temporal. Durante el quinteto *Mille torbidi pensieri*, cuando todos creen haber atrapado a Don Giovanni, Leporello descubre su identidad, ante la sorpresa se genera una yuxtaposición que denota las distintas reacciones suscitadas. En el aria de Don Ottavio, *Il mio tesoro*, el tempo parece ralentizarse con una escena estática, Ottavio jura tomar venganza y pide a sus amigos consolar a su prometida. El recitativo y aria de Donna Elvira, *In quali eccessi... Mi tradì quell'alma ingrata*, muestra una detención del tiempo, ella en el proscenio canta, casi a manera de concierto, al cabo de este momento se produce un salto temporal y espacial, ahora el protagonista se reencuentra con su criado en el cementerio —el espacio es construido con el cuerpo de las mujeres que ha seducido Don Giovanni— en ese estado transcurre el dueto *Oh, statua gentilissima*, una divertida invitación a cenar a la estatua del Comendador asesinado por Don Giovanni, en el que el avance temporal logra expresarse. Se marca un salto de tiempo para el recitativo y aria de Donna Anna, *Crudele?... Non mi dir*, la acción parece ralentizada mientras Anna pide tiempo a Ottavio para concretar el matrimonio, a la vez, se genera una escena onírica, de trasfondo se denota la pesadumbre de las mujeres, unas sobre otras, casi sin vida, expresando el interior de Anna. Para la escena *Già la mensa è preparata...* un nuevo salto del tiempo y de lugar se suscita, en un avance temporal Don Giovanni come su última cena de manera bestial. El terceto *Don Giovanni! a cenar teco m'invitasti*, se logra una escena onírica en la que el comendador asiste a casa del protagonista, pidiéndole el arrepentimiento, que al no obtenerlo, varias mujeres cadavéricas parecen engullir al galán,



llegando su fin definitivo cuando el espejo del techo cae sobre él, aplastándolo —remitiendo al mito de Narciso. Finalmente para el epílogo *Or che tutti vendicati siam' dal cielo...*, todos los personajes vuelven a sus rutinas aburridas, parecen añorar al protagonista, el tiempo logra avanzar pese al desánimo reinante, al unísono miran el espejo, donde queda sepultada la imagen del villano.

Espacio escénico

El libreto de da Ponte sitúa la acción en España, en lugares muy concretos para el desarrollo de la fábula: exterior del palacio del Comendador; una calle cerca del palacio de Don Giovanni; el jardín del protagonista; salón en el mismo palacio; calle frente a la casa de Donna Elvira; patio de la casa de Donna Ana; cementerio; salón en la casa de Donna Anna y comedor en la casa de Don Giovanni. Sin embargo, el director junto con el escenógrafo, han optado por colocar un espacio abstracto, como si todo se desarrollase dentro de un sueño. Alejados de toda propuesta realista tienen como base de la escenografía una plataforma cuadrada giratoria con la baldosa del suelo negra y gris, sobre la que transcurren casi todas las escenas; un espejo, de misma figura y tamaño que la plataforma, como techo movable; unas cortinas rojas con las que delimitan el espacio y camas colocadas en diversas posiciones y alturas, utilizadas como balcones, como marcos, como puertas, como esculturas; colocadas con o sin colchón, con o sin cabecera, con o sin respaldo, con o sin cortinajes; los cambios de lugar serán denotados con estos elementos; aunado a ellos, el cuerpo de los bailarines también servirá de apoyo —en la escena del cementerio forman las esculturas de los monumentos— y como parte fundamental en las transformaciones del espacio —los hombres giran manualmente la base del suelo y mueven las camas; las mujeres también ayudan con el movimiento de las camas y con elementos de menor volumen —el mantel de la cena y los tapices rojos con los que cubren el mobiliario en la fiesta. Aunque bien no busca ocultarse la teatralidad, pues los movimientos de transición son a vista de los espectadores, realizadas por los actores, otros movimientos son apoyados con la maquinaria teatral como el gran cortinaje de la cama con la que se abre la obra, y el techo de espejo que no solo remarca el erotismo sino el narcisismo del protagonista.

De forma evidente existe un equilibrio entre la composición de la plástica y su relación con los personajes. El peso visual recae en el centro, donde se encuentra la base y el techo movable. Se logra la primera armonía del color basada en la diversa saturación y valor del tono rojo —de todas las pasiones, la



Imagen 37. Escenografía de *Don Giovanni*, acto I. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación

sangre, la vida, el fuego, la alegría, la nobleza, la agresividad (Heller, 2000, pp. 53-61). El tono rojo con el blanco, el rosa, es usado como identificador del erotismo (p. 214), con el negro del peligro y lo prohibido (p. 66)– llegando así a crear una atmósfera de lujuria, de ensoñación y teatralidad. No hay un ambiente definido ya que hay ausencia del lugar y del tiempo exacto, cuanto menos en la escenografía ya que el vestuario mezcla distintas modas del siglo xx, sin llegar a concretar una época.

Para la escena del cementerio, donde el protagonista se confronta con la muerte, con la estatua del Comendador, los colores predominantes son los

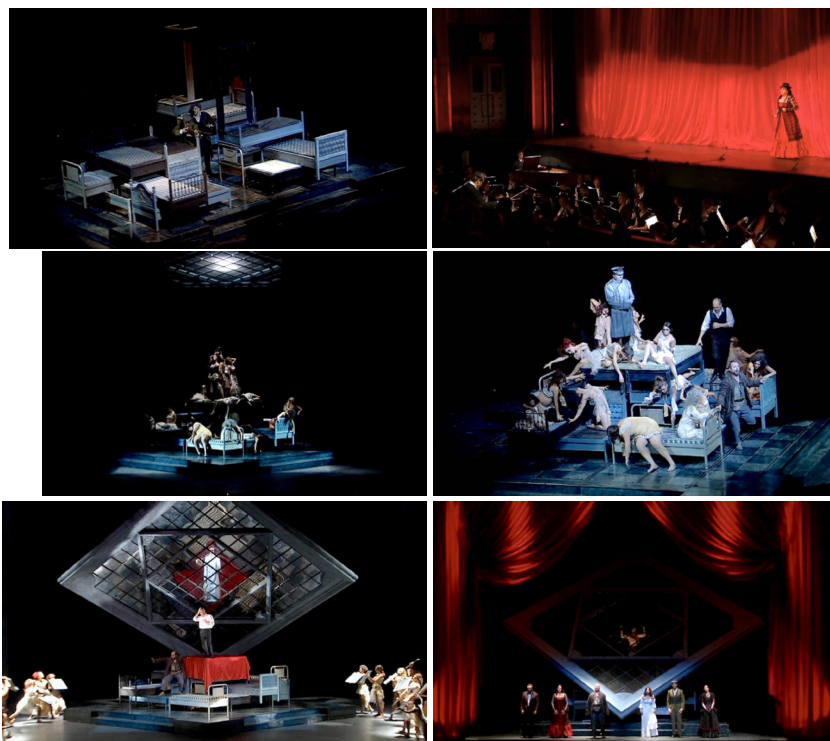


Imagen 38. Escenografía de *Don Giovanni*, acto II. Tomadas de la grabación del INBA en orden secuencial a la escenificación.

azules, dando un ambiente nocturno, al aire libre y frío, aunado a una atmósfera de muerte, de miedo y parálisis, con el uso de la misma primera armonía de color. En otros fragmentos —en el asesinato del Comendador, o la escena en la que Anna reconoce al villano— se recurre nuevamente a estos tonos azulados, con un ambiente melancólico y triste. Curiosamente, para el cierre de la ópera existe visualmente una confrontación entre ambos colores, el rojo que opta por la vida y por las pasiones y el azul del frío y de la muerte, con ello la plástica muestra el forcejeo entre el Comendador que pide al villano su arrepentimiento y la negación de éste, reflejado en un contraste visual.

Se maneja una textura táctil natural asequible —la madera o el hierro de las camas; las telas de los cortinajes y las sábanas; los vidrios y el hierro del espejo; y



los cuerpos de los actores que forman parte de la escenografía en varias ocasiones— siempre con la pretensión de sumarse a la propuesta de generar espacios oníricos.

La iluminación ayuda a cerrar o abrir espacios; señala lugares al aire libre o interiores; genera atmósferas cálidas o frías, festivas o fúnebres; permite destacar u ocultar la presencia de un personaje o de elementos escenográficos. De manera destacada, en la penúltima escena, se provocan unos destellos luminosos, en el momento de la muerte del protagonista, provocado por una luz que rebota en espejos sujetados por todas las mujeres que han sido seducidas por Don Giovanni, generando la lucubración del villano, la memoria de esas mujeres parece comenzar a causar estragos en el protagonista quien enloquece ante su mismo reflejo.

La utilería, casi toda de mano, puede dividirse o bien en la planteada desde el texto —la libreta de la lista de las conquistas, el vino, los billetes con los que soborna el amo a su sirviente— o bien la propuesta desde la dirección, en ambos casos, García Lozano busca calificar dichos elementos, por ejemplo, durante la última cena, Don Giovanni, según el texto, se encuentra comiendo un faisán, sin embargo el director coloca sobre la bandeja un cisne blanco, evidentemente falso, la forma en como es presentado provoca risa —retomando el género propuesto— pero al mismo tiempo es símbolo de la pureza, la forma en como es comido remarca la brutalidad del personaje —lo despedaza y lo come crudo, saca las tripas, lo despluma, no con un aspecto realista sino, incluso, cómico— o las etiquetas propuestas por la escenificación, que Leporello entrega a las mujeres después de ser seducidas por Don Giovanni, significando que pasan a ser un número más de la lista, sin identidad propia, Donna Elvira también recibe un número, debe reconocer, al igual que las demás, que ha sido burlada.

El vestuario tiene un realce en la propuesta escénica, los colores empleados son sustanciales para colocar el carácter del personaje; se recurre al disfraz —los enmascarados de la fiesta que no solo son Anna Elvira y Ottavio, como lo propone el texto, sino todos los invitados, permaneciendo en un carácter anónimo y permiten al galán lograr nuevas seducciones y escapar de la muerte—; también ayuda a indicar la condición y estatus de los personajes; expresa las celebraciones acontecidas —Zerlina festeja el día de su boda— remarca el carácter sensual y logra generar figuras fantasmagóricas, como se detalla en la tabla 32, en las páginas siguientes.

Remitiendo a Martínez (2007), la escenografía emplea una estética abstracta, el director busca generar un “laberinto de camas”, ya que para él, ahí



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Don Giovanni</i>	Para la obertura completamente desnudo, con un antifaz rojo. Al cambio, calzoncillos negros y antifaz rojo. Después, camisa blanca, pantalón negro, añade chaleco negro. Al cambio esmoquin de chaqueta blanca, pantalón negro, camisa blanca, corbata roja. Luego camisa blanca, chaleco negro capa negra larga y sombrero de copa negro. Después casaca gris y sombrero de juglar –de su criado. Al cambio, pantalón negro camisa blanca, luego sin camisa, finalmente se añade el antifaz rojo.	Don Giovanni es el personaje que más cambios de vestuario presenta a lo largo de la ópera, no solo por tratarse del protagonista, sino apelando a su vanidad, todo transcurre en una jornada y para cada ocasión cuenta con un traje diferente. Al inicio completamente desnudo, haciendo alusión a su sensualidad corporal, sólo un antifaz en tonos rojos, color del fuego, de la sangre, de la vida y de la nobleza (pp. 55-60). Para la siguiente escena porta además unos calzoncillos negros, combinación que marca el peligro y lo prohibido (p.66), es así como ultraja a Donna Anna y con el que mata al Comendador. El resto de sus vestuarios transcurrirá entre los negros y los blancos, color que indican, por sí mismos contradicción: la luz y la oscuridad, la vida y la muerte (p. 127). Solo durante unos momentos porta el traje de su criado, con el fin de conquistar a otra criada, traje que le ayudará a escapar de las manos de Masetto.
<i>Donna Anna</i>	Vestido con telas vaporosas, en color morado. Luego vestido en violeta casi llegando al negro, con volantes en color vino, guantes negros, primero pashmina gris y luego mantilla negra. Para la fiesta antifaz negro y capa negra.	El color predominante a lo largo de todo su vestuario es el morado y el negro. El primero es el color de la vanidad y de los pecados “bonitos”, (p. 200) El violeta con el negro y rojo adquieren un acorde de inmoralidad, de seducción y de sexualidad (pp. 66-67). Anna asegura que el galán enmascarado –Don Giovanni– intentó abusar de ella, sin embargo en la propuesta de García Lozano, claramente han tenido una relación y ha sido consentida. También es un color que significa la penitencia y sobriedad (P.198), recordando el luto por su padre asesinado. El disfraz es marcado por el texto, para introducirse en casa de Don Giovanni.
<i>Donna Elvira</i>	Vestido largo, rojo y abrigo de ganchillo con punto red, negro. Lazo rojo al cuello con cruz/ Antifaz negro, capa negra.	La combinación durante toda la obra de Donna Elvira es el rojo con el negro. Con ello el significado positivo del rojo se vuelve negativo (P.54), marca el odio que este personaje carga por el abandono del protagonista, al que acorrala en diversas ocasiones. Para introducirse en la casa de Don Giovanni se disfraza con antifaz y capa, igual que los otros personajes nobles.
<i>Don Ottavio</i>	Camisa blanca, mal fajada, pantalón negro, zapato vino. Al cambio pantalón negro camisa blanca, americana vino, corbata marrón; sobre esa ropa, antifaz negro, capa negra; luego la corbata la cambia por una pojarita gris.	Los tonos utilizados van en relación a los colores de Donna Anna, quizá condicionados por ella, lo mismo que su actitud. Pese a que es un color que expresa poder (p. 196), también remite a la sexualidad pecaminosa (p.200) y en relación a la penitencia vivida por Anna, no le queda más que vivir en la sobriedad (P.198). El antifaz y capa para introducirse en la casa del protagonista está marcado en el libreto, solo ocultando su identidad pueden acceder a él. La camisa mal fajada con la que llega al inicio denota la premura con la que auxilia a Donna Anna.

Tabla 32. Los colores en el vestuario de *Don Giovanni*. Elaborada para este trabajo partiendo de Heller (2000)



Personaje	Vestuario y color	Significado
<i>Leporello</i>	Abrigo marrón, camisa en verde grisáceo con cordones para atar, estilo medieval, pantalón gris, zapato marrón, fajín marrón. Se cambia el abrigo por otro en color gris, luego se añade un gorro de manga. En otro momento capa negra y sombrero de copa de su amo.	El gris junto al marrón remarcaban lo despreciable (p. 48k), así es visto este personaje, tanto por su amo, como por los personajes nobles –Anna, Ottavio y Elvira– y de los personajes humildes –Zerlina y Masetto–. Se ha ganado el desprecio de todos y es tratado como un bellaco. Al cambio de ropas con su amo, recibe una zurra, por confundirle con éste.
<i>Zerlina</i>	Vestido blanco vaporoso largo sin hombros, velo largo. Medias blancas, botines, ligero.	Zerlina viste toda de blanco, recordando que en la jornada que acontece se celebra su boda con Masetto. El blanco de la pureza, de lo ideal y de la honradez (p. 163) es mostrada de manera satírica, al dejarse seducir por Don Giovanni el mismo día de su boda y con los trajes aún de gala. El atuendo remarca la sensualidad de la joven campesina.
<i>Masetto</i>	Pantalón marrón, camisa blanca, tirantes y zapato marrón, en un momento determinado gorra marrón.	El marrón es el color de los pobres (p. 259). Masetto se casa de marrón, es campesino, situación que aprovecha Don Giovanni para desprestigiarlo con Zerlina.
<i>Comendador</i>	Pantalón marrón, camisa azul, botas negras/ Traje militar rígido y emblanquecido	El azul y el marrón son colores con contraste simbólico. Lo noble y lo innoble, el ideal y lo real (p. 37), queriendo defender el honor de su hija –que al parecer no quería ser defendida– es asesinado por Don Giovanni. El traje militar rígido y emblanquecido recuerda el estatus de este personaje y le da un carácter de estatua, de muerte y de espíritu.
<i>Figurantes</i>	Mujeres con ropa interior en colores crema, blancos y rosa palo/ hombres camisa blanca, chaleco negro, pantalón pesquero beige. Al cambio, los hombres monos grises, sin camisa y las mujeres combinadas con tonos blancos y rojos, trajes sensuales. En la fiesta todos capas rojas de terciopelo, antifaz negro, debajo ropa interior negra. Para el final, mismos vestuarios blancos de la obertura pero con maquillaje de muertos.	Tanto los figurantes hombres como mujeres llevan varios cambios de vestuario. Al inicio las mujeres utilizan tonos blancos y marrones, colores con contraste simbólico, lo limpio y lo sucio (p. 37), misma contradicción que busca crear el director, las mujeres como víctimas y a la vez como cómplices de igual peso ante el hombre, provocando erotismo. Posteriormente los tonos se tornan a rojos y rosas, nueva contradicción, la combinación simboliza el amor (p. 48i), pero la propuesta de García Lozano las coloca como prostitutas. Finalmente con antifaces negros, capas rojas y ropa interior negra, el amor, la lujuria, las pasiones desordenadas (p. 54). Los hombres comparten este último vestuario con las mujeres, y en sus primeras apariciones transitan entre monos, cuando representan campesinos o tienen una labor meramente de transformar la escena, y con un uniforme cuando fungen como parte de la servidumbre de Don Ottavio.
<i>Coro</i>	El coro vestidos de noche, mujeres con lentejuelas en color negro. Hombres de negro; luego mujeres de vestido gris con cinturón negro.	El coro propiamente canto a vista del espectador, pero sin formar parte de los sucesos escénicos. De manera que les colocan con tonos oscuros y neutros, aunque elegantes.

Tabla 32 (sigue). Los colores en el vestuario de *Don Giovanni*.



sucede el clímax de la obra; aunque en ciertos momentos pueden llegar a identificarse localizaciones —un balcón, el cementerio, un comedor o una calle con prostitutas— sin embargo en otros momentos el espacio es completamente inubicable. Aunado a una estilística esteticista, siembre bajo una propuesta embellecida que lleva a lo sublime, a la escena magnificada. Se trata de una escenografía semifija, ya que permanece la base del suelo giratorio en todo momento y las camas—salvo el breve fragmento que se propone en la boca escena, a telón cerrado— mientras que las cortinas rojas y el techo del espejo, aparecen y desaparecen del escenario. El espacio es consecutivo, en el que gracias a la lógica del sueño se transforma a vista del espectador, tanto por la maquinaria como por los figurantes. El diseño escenográfico es de tesis, se busca subrayar el núcleo de convicción dramática con el espejo gigante del techo que además de tener una connotación erótica, recuerda que Don Giovanni es un enamorado de sí mismo, por tanto, es este elemento el que lo engulle, atrapándolo eternamente en su reflejo —evocando al mito de Narciso— las camas como base de la escenografía —teniendo en cuenta las seducciones citadas, realzando al eros como motor de la vida— y el cuerpo de las bailarinas que en varias ocasiones forman parte del lugar, buscando un espacio *habitado por la memoria de las mujeres que Don Giovanni ya no quiere recordar*.

Personajes e interpretación

Tal y como el nombre de la ópera lo señala, siguiendo el modelo de Vogler (2002), el héroe de la historia es Don Giovanni, con arquetipo más propiamente de antihéroe; el mentor es la figura del Comendador, quien le pide su arrepentimiento; el guardián del umbral, Donna Elvira, quien frustra los encuentros de Don Giovanni con el resto de las mujeres; La figura cambiante, Zerlina, que de amar a Masetto, se entrega a Don Giovanni, pasando así de unas manos a otras; el embaucador, Leporello, el alivio cómico de la fábula; la sombra, Donna Anna, quien busca vengar a su padre asesinado con ayuda de Don Ottavio. Masetto, en un momento determinado funge como el heraldo, revelando a Don Giovanni —disfrazado y por lo tanto irreconocible— sus intenciones de matarlo; en otros momentos su criado toma este papel.

En el esquema 18 se señala el arco del personaje protagonista:

La interpretación busca generalmente la organicidad sin dejar a un lado lo jocoso. Don Giovanni busca la naturalidad, aunque también emplea pinceladas



Acto I	Acto II
<p>Don Giovanni mantiene relaciones con muchas mujeres.</p> <p>Don Giovanni, ocultando su rostro, intenta huir de su última conquista, Donna Anna.</p> <p>Don Giovanni pelea con el Comendador, padre de Anna y lo asesina.</p> <p>Don Giovanni se contempla en el espejo, luego detecta a mujeres que se acercan.</p> <p>Don Giovanni busca consolar a Donna Elvira, cuando reconoce que es su esposa.</p> <p>El galán huye de su esposa mientras pide a su criado la distraiga.</p> <p>Leporello hace un recuento a Elvira de las mujeres de Don Giovanni.</p> <p>Don Giovanni se encuentra con la boda de unos campesinos y le hace la corte a la novia, Zerlina.</p> <p>Don Giovanni logra deshacerse del novio, Masetto, con ayuda del su criado.</p> <p>Don Giovanni seduce a Zerlina cuando son interrumpidos por Donna Elvira.</p> <p>Don Giovanni queda enfadado tras el abandono de Zerlina.</p> <p>Don Giovanni teme ante la llegada de Donna Anna y Don Ottavio.</p> <p>Don Giovanni no es reconocido por Donna Anna y ella le pide su ayuda.</p> <p>Don Giovanni consuela a Donna Anna, cuando vuelve Elvira a fastidiar sus planes.</p> <p>Don Giovanni asegura a sus amigos que Donna Elvira está loca y ellos no saben a quién creer.</p> <p>Con el beso de despedida que da Don Giovanni a Anna, ella reconoce que es él a quien buscan.</p> <p>Don Giovanni se contempla en el espejo, mientras su criado narra lo sucedido con los campesinos.</p> <p>Don Giovanni manda a su criado a preparar una fiesta para las aldeanas.</p> <p>Zerlina logra el perdón de su marido, cuando se altera ante la voz de Don Giovanni.</p> <p>Don Giovanni intenta seducir de nuevo a Zerlina cuando se percata de Masetto.</p> <p>Don Giovanni logra zafarse del embrollo convidándolos a la fiesta.</p> <p>En la fiesta Don Giovanni hace la corte a Zerlina, mientras su criado distrae a Masetto.</p> <p>Don Giovanni convida a unos desconocidos enmascarados a su fiesta.</p> <p>Comienza una orgía en la casa de Don Giovanni.</p> <p>Zerlina a gritos pide auxilio ante el abuso de Don Giovanni.</p> <p>Entre todos acorralan al protagonista, pero él sabe echar la culpa a su criado.</p> <p>Don Giovanni finge apuntar con la espada a Leporello para defender a Zerlina.</p> <p>Los enmascarados descubren su identidad a Don Giovanni, son Anna, Elvira y Ottavio.</p> <p>Acorralan al protagonista y le amenazan con pistolas.</p> <p>El villano logra escapar de las manos de sus enemigos.</p>	<p>Don Giovanni contenta a Leporello con dinero.</p> <p>Don Giovanni pide a su criado intercambiarse las ropas para hacer la corte a una criada.</p> <p>Don Giovanni pide a su criado seducir a Donna Elvira fingiendo ser él.</p> <p>Don Giovanni canta serenata en una balcón, muchas salen pero no le creen más y queda solo.</p> <p>Don Giovanni escucha ruido y cree que es una mujer, pero es Masetto que busca matarle.</p> <p>Don Giovanni finge ser Leporello y logra dispersar a los campesinos.</p> <p>Don Giovanni estando solo con Masetto le golpea.</p> <p>Leporello reprocha a su amo los embrollos en los que le ha metido.</p> <p>Mientras platican en el cementerio descubren la estatua del comendador.</p> <p>Don Giovanni invita a cenar a la estatua a su casa.</p> <p>Don Giovanni queda incrédulo ante la respuesta de la estatua.</p> <p>Don Giovanni cena de forma extravagante en su casa.</p> <p>Don Giovanni se burla de Donna Elvira cuando le pide que cambie de vida.</p> <p>La estatua del comendador se aparece en casa de Don Giovanni.</p> <p>Don Giovanni no se arrepiente ante las insistencias de la muerte.</p> <p>Cuerpos de mujeres atacan a Don Giovanni.</p> <p>Un espejo cae sobre él, dándole muerte.</p> <p>Don Giovanni queda atrapado dentro del espejo.</p> <p>Todos le añoran.</p>

Esquema 18. Arco del personaje de Don Giovanni.



de farsa. Leporello, Zerlina y Masetto, los personajes innobles, caminan en esta misma dirección, aunque con mayor peso en la interpretación farsesca; por el contrario, los personajes nobles, Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira, buscan una interpretación más naturalista, a veces expresada con movimientos estáticos, frontales, llegando a rozar un estilo tipo concierto. La participación del coro, que aunque es a vista del espectador, en esta propuesta no forma parte de la trama, se mantienen estáticos en sus intervenciones, a manera de concierto, integrados como parte de la estética porpuesta, mientras que los fragmentos corales son interpretados por actores y bailarines.

Si bien muchas cuestiones pueden destacarse tanto de la dirección como de los trazos y los signos marcados en escena, serán señalados, aquellos que remiten al núcleo de convicción dramática mostrada por el director. Tomando en cuenta que una de las preocupaciones más grandes de García Lozano era quitar formalismos y recordar al espectador que se trata de un *dramma giocoso*, en varias escenas se busca la comicidad de los personajes; por ejemplo, Don Giovanni y Leporello aseguran estar solos en escena para revelar alguna intimidad, el espectador logra apreciar, sin embargo, a un grupo de figurantes transformando el escenario, la falsedad de lo que dicen —que se encuentran solos— produce risa; otro ejemplo es cuando Don Giovanni de espaldas asegura que huele la llegada de alguna mujer, detrás de él han salido por lo menos unas quince, a lo que Leporello le asegura que tiene muy buen olfato, todo es evidente para el espectador, volviéndolo gracioso; después, de entre todas las mujeres que hay en el escenario, el galán se acerca a una que se lamenta, él, queriendo consolar a la desdichada, se da cuenta que es su mujer, todo esto el público lo sabe por adelantado, la reacción que desata el suceso es la que lo vuelve jocoso; la escena en la que Don Giovanni pide a su criado haga la corte a su mujer, de manera muy simpática, el amo se coloca detrás de su criado, quien finge mover la boca, mientras el protagonista mueve las manos, la contradicción entre la burla que ellos plantean y la credulidad de Donna Elvira produce simpatía; incluso la escena, que a priori es dramática, Zerlina pide auxilio porque Don Giovanni quiere abusar de ella, es presentada de una manera cómica, ella va asomando su cabeza de entre los diversos grupos de invitados, levantando las manos como si se estuviera ahogando, con un trazo caricaturesco, que concluye con el hallazgo de Zerlina, Don Giovanni y Leporello en el centro de la escena, bajo un



tapete rojo, al descubrirlos, el protagonista logra aparentar que es él quien intenta salvar a la campesina de las manos de su lujurioso criado, por mencionar algunos momentos con este objetivo. El director también ha buscado recalcar a Don Giovanni como un hombre enamorado de sí mismo, con una personalidad narcisista, esto se logra a través de las diversas escenas en las que el protagonista se mira en el espejo, comenzando desde la obertura, él desnudo, de espaldas al público, mira su reflejo queriendo alcanzar su imagen; y en repetidas ocasiones se contempla con un espejo de mano que carga todo el tiempo su criado; hasta la escena final en el que se remarca su locura, cuando varias mujeres, obligándole a mirarse, le deslumbran con el destello que rebota de otros espejos de mano que ellas portan, por primera vez parece que eso tortura a Don Giovanni, la situación incrementa cuando el techo de espejo cae aplastándolo, expresando así su muerte, para el epílogo final, el resto de los personajes lo verán encerrado dentro del espejo, para siempre, recordando el mito de Narciso. Como también se ha mencionado, el director opta por las dobles apuestas, es decir, las contradicciones denotadas por los personajes: Donna Anna pide auxilio tras el atrevimiento de un galán desconocido que se introduce en sus aposentos, aunque su reacción es más como si quisiera retenerlo; en toda la obertura, son las mujeres las que buscan a Don Giovanni, no él a ellas, alejando todo victimismo de las mujeres, volviéndolas más bien, cómplices, algunas incluso portan orgullosas una etiqueta con el número de conquista que les corresponde, otras más avergonzadas por haberlo provocado, parecen retraerse después del encuentro; Zerlina transita en el mismo camino, es cómplice de las seducciones que surgen entre ella y Don Giovanni, provocando momentos de intimidad, aunque al final se hace la víctima, salvaguardando su honor. Sin embargo pese a mostrarse, al inicio, un placer por la vida, poco a poco este camino le va conduciendo a la muerte de forma gradual: las mujeres que aparecen en la ventana tras los cantos del galán, sin creerle más, le dejan solo; en el cementerio, Don Giovanni parece no ver los cuerpos de mujeres que hay por todo el espacio, quizá como la memoria de las que ha querido olvidar; estos mismos espíritus de mujer son las que colocan el mantel para su última cena, como si ellas propiciaran ese momento; en la escena de la muerte, cobran más protagonismo que el mismo Comendador, ellas le atacan con espejos, una vez que Don Giovanni queda cegado, ellas se acercan y lo engullen en



la escena final. También es una propuesta en la que se recalca el erotismo; en toda la obertura Don Giovanni Mantiene relaciones con diversas mujeres: mayores, jóvenes, embarazadas, de todas razas, delgadas, obesas, altas, bajas; mostrando diversas posiciones; como propuesta de la dirección también aparece el protagonista paseando entre una calle de prostitutas, cuando Elvira pregunta por él, todas parecen reconocerle; Don Giovanni siempre propicia la cercanía con las mujeres, ignorando la presencia de los hombres; la fiesta con la que concluye el primer acto es una orgía, con desnudos totales o semidesnudos, ocultando el rostro de los invitados bajo un antifaz; en general todos los personajes llevan una carga de erotismo: Donna Anna que se ha dejado seducir por el extraño, Elvira que no deja de perseguir a Don Giovanni; Leporello aprovechándose de las mujeres que deja su amo; Don Ottavio que insiste a su prometida casarse cuanto antes; Zerlina que seduce a Don Giovanni y a su marido en repetidas ocasiones; Masetto que cae ante la seducción de su esposa; erotismo que concluye al final de la obra, tras la muerte del protagonista, entonces, el resto de los personajes parecen aburridos. Finalmente la lógica del sueño en la que buscan navegar con esta propuesta, transitando de una escena a otra a través del suelo giratorio que permite cambiar de tiempo, de espacio y de personajes de un momento a otro –incluso, a veces, esas transiciones toman más importancia que los sucesos descritos por el libreto, como en el aria del Champán, donde los figurantes realizan danzas y acrobacias para el cambio de espacio, mientras Don Giovanni, estático, canta.

Los apartes entre los personajes, a veces tan cercanos unos a otros, no resultan creíbles; la escena en la que Elvira y Leporello ven al fantasma del Comendador, lo hacen sin salir del comedor de Don Giovanni, con lo cual, la lógica del texto se vuelve falsa, aunado a que durante la aparición del Comendador, las reacciones parecen adelantadas al efecto creado –el reflejo de la estatua en el espejo del techo– o dicho de otra manera, el efecto parece retrasado a las reacciones de los personajes.

Núcleo de convicción dramática y puesta en escena

Para el director toda la propuesta gira en torno al núcleo de convicción dramática propuesto: de esta forma el choque entre el hombre y la mujer que provoca erotismo como motor de todos los sucesos; el drama jocoso como género a seguir; el narcisismo de Don Giovanni que no logra enamorarse de nadie



más que de sí mismo y la lógica abstracta de los sueños, se reflejan armónicamente en el uso del tiempo, del espacio y de la caracterización de personajes así como de los trazos escénicos marcados en esta puesta en escena.

En la cuestión temporal, el director logra la continuidad escénica durante todo el primer y segundo acto pese a los múltiples cambios de espacio; y salidas y entradas de personajes, la propuesta se vuelve dinámica gracias a las transiciones, siempre a vista, integrándolas como parte de la propuesta escénica, evitando pausas y cortes; la escenificación también favorece al género cómico, apoyado de figurantes —el coro, por su parte, cantó a vista, pero sin ser parte de la ficción escénica— realzando también con ellos el erotismo propuesto, denotado en diversos números musicales: en la obertura; en el final del primer acto, *Venite pur avanti...*; en las arias de Zerlina y en el aria del catálogo —por mencionar los momentos más relevantes— también el espacio escenográfico recalca visualmente el tema erótico, con el espejo en el techo, la escenografía a base de camas, los colores rojos y el vestuario propuesto.

Todos los fragmentos buscan un tejido de ensoñación, la escenografía no pretende un tratamiento realista, tampoco el trazo escénico, esta lógica logra su objetivo, gracia a la elección de la propuesta estética abstracta, colocando la peripecia en un *laberinto de camas*, que solo en ciertos momentos busca sugerir lugares concretos. El narcisismo de Don Giovanni, como otro tema, es lo que parece llevarle a su perdición, no el eros, sino su incapacidad de ver la individualidad de la mujer, que pasa a ser un número más de la lista, como parte de la utilería se materializan estas etiquetas, todas las mujeres llevan el número que les corresponde; así mismo, simbólicamente las hermosas mujeres, llenas de vitalidad y sensualidad de la obertura, para la escena del cementerio ya son cadáveres o espíritus inanimados, Don Giovanni es incapaz de percibir las, ellas deben provocar destellos con espejos de mano para remover la conciencia del protagonista, que se niega al arrepentimiento, de esta forma las mujeres, casi como pirañas, parecen devorar al galán que perecerá definitivamente tras el espejo del techo cayendo sobre él, atrapándole en su reflejo.

Las dobles apuestas, la confrontación que genera vida, entre los choques —hombre— mujer; víctima y contrincante; se reflejan de manera remarcada en la interpretación —el repudio mezclado con el deseo— y en las imágenes visuales —la iluminación mezcla el rojo con el azul, la pasión con la muerte, donde solo uno de los dos puede vencer. Finalmente el epílogo propuesto por Mo-



zart y da Ponte, en el que todos los personajes antes de volver a sus vidas, sacan la moraleja de la fábula —aquel que siga los pasos del protagonista, tendrá como recompensa la muerte— jugando nuevamente con las dobles apuestas, parece que Don Giovanni recibe el castigo merecido, sin embargo el resto de los personajes, que más que víctimas fueron cómplices —de igual peso, según el director— quedan afectados por la muerte de este personaje, privándolos del eros, volviendo a su realidad aburrida y hostil, de esta forma la expiración del villano, es una pérdida para todos, con él el placer ha perecido para siempre.



5. PANORAMA DE LAS PUESTAS EN ESCENA EN LA ÓPERA DE BELLAS ARTES

EN ESTE CAPÍTULO PROPONEMOS, EN primer lugar, un análisis comparativo de los datos extraídos de las líneas de investigación que se han planteado a lo largo de este trabajo: tiempo y estructura dramática musical, espacio e interpretación. Estas líneas están establecidas en el marco teórico y las hemos aplicado en el análisis de las dieciocho puestas en escena de las óperas de Bellas Artes, seleccionadas para la configuración de este proyecto. En segundo lugar vamos a exponer una síntesis, que logre dar un panorama general de las puestas en escena ofertadas en el recinto operístico más importante de México, señalando los aspectos predominantes y los novedosos en cada línea de investigación y de cada puesta en escena.

Pese a que el cuadro panorámico y los gráficos insertados dentro del capítulo arrojan resultados objetivos, cabe hacer mención que poco tiene que ver con la calidad de las puestas en escena ya que el objetivo más que crítico busca encontrar los parámetros comunes y diferentes empleados en la Ópera de Bellas Artes como se irá desarrollando a lo largo del capítulo. Así mismo, no entramos a juzgar los parámetros de novedad o tradición como elecciones artísticas positivas o negativas. Nuestro cometido es señalar las corrientes de la puesta en escena, siendo fieles al objetivo establecido en el inicio de esta investigación.

5.1 INTRODUCCIÓN AL ESQUEMA PANORÁMICO

Para comenzar con este apartado, proponemos un esquema en el que se ven reflejadas las puestas en escena analizadas con sus respectivos directores, por un lado, y por el otro, las líneas de investigación, partiendo desde el núcleo



de convicción dramática u objetivo de la escenificación y concluyendo con la armonía, la contradicción coherente o la desarmonía de sus elementos, pero antes de dar paso al esquema se detallará para su comprensión.

Las filas están divididas por director, seguidas de sus puestas en escena correspondientes al periodo acotado (2010-2016). De esta forma aparece: Luis Miguel Lombana con *Nabucco*, *Turandot*, *La bohème*, *Tosca* y *El pequeño príncipe*; César Piña con *La hija del regimiento*, *Cavalleria rusticana*, *Payasos* y *El elixir de amor*; Sergio Vela con *La mujer sin sombra*; José Antonio Morales con *La flauta mágica* y *Antonietta*; Mario Espinosa con *El trovador*; Juliana Faesler con *Madama Butterfly*, *El barbero de Sevilla* y *La traviata*; Mauricio García Lozano con *Fidelio* y *Don Giovanni*.

En las columnas, para marcar el inicio, es decir el planteamiento de la puesta en escena, proponemos un recuadro que hace referencia a las pretensiones de la escenificación, si se busca seguir un núcleo de convicción dramática —centrándose en algún aspecto de la ópera o atendiendo un punto de vista político, social o filosófico concreto— o si se apuesta por una escenificación caligráfica —poniendo el acento en la peripecia como objetivo de la escenificación.¹

De esta forma pasamos al primer apartado del tiempo escénico y la estructura dramática musical. Dentro de esta línea, el primer recuadro indaga sobre la relación entre el tiempo argumental —el marcado por el libreto— y el tiempo propuesto por la escenificación —el mostrado en escena, es decir, si el director decide seguir con la época denotada en el libreto o si no existe relación, proponiendo una época distinta, o si mezcla ambas propuestas, cambiando entre una época y otra. El segundo apartado hace referencia a la interrupción de la acción, pone el énfasis en las pausas propuestas por el director, independientemente de los intermedios, si es que se hacen pausas en la escenificación —o no— y si estas se ejecutan con oscuros, con la caída del telón, o con una mezcla entre ambas. En la siguiente celda señalamos el avance temporal, especificando si el director propone un avance denotado con los cambios escenográficos, de vestuario, lumíni-

1 En este apartado de la investigación vamos a nombrar los términos que hemos usado a lo largo de la tesis pero no vamos a detenernos en explicar su significado puesto que están desarrollados en el segundo capítulo del marco teórico.



cos, por las acciones, u otros, como lo pueden ser las proyecciones, carteles, objetos, efectos especiales, etc. Como último punto dentro de este apartado, el recuadro pone el énfasis en los fragmentos musicales y su relación al avance temporal; si hay una predominancia del avance temporal, un tiempo de resumen, una ralentización temporal, una detención del tiempo o una combinación de varias desde el punto de vista del trabajo realizado en la puesta en escena, que no siempre corresponde a la partitura musical.²

El siguiente apartado hace referencia al espacio escénico, dentro de esta línea, el primer recuadro corresponde a la estrategia estético estilística empleada en la puesta en escena –las estéticas: realista, narrativa, teatral, abstracta, de realización escénica y su combinaciones con el estilo: simplificado, poético, esteticista, simbólica, expresionista, hiperrealista o fantástica. Para el siguiente recuadro se señala el diseño escenográfico –de tesis, de ambiente, de personaje, o de combinación. El tercer tema hace referencia a las transiciones –si son o no a vista, realizada por la maquinaria, por los actores, o mezclando varias opciones. A continuación proponemos un recuadro con las tipologías escenográficas y los espacios de representación –tipologías: fija, semifija o de cambio total y su combinación con el espacio único, consecutivo o simultáneo. Posteriormente planteamos un recuadro sobre la armonía del color, si existe o no bajo los parámetros de las reglas propuestas: 1. Diversa saturación o valor de un mismo tono; 2. Matices análogos a la rueda del color; 3. Colores complementarios; 4. Los neutros entre sí/ los colores claros entre sí/ los colores oscuros entre sí; 5. Un color saturado con los neutros; 6. Un fondo negro para unir pequeñas masas de colores brillantes que de otra forma chocarían entre sí. También señalamos la textura predominante. Las categorías se dividen entre visuales y a su vez entre decorativa, espontánea o mecánica; y entre táctiles, y a su vez:

2 A veces la música propone una detención temporal para desarrollar un pasaje musical, pero la puesta en escena, a través de diversos mecanismos –acciones escénicas, el trabajo con los personajes o figurantes, incorporando bailarines, acróbatas; o mediante proyecciones, cambios escenográficos o lumínicos– permite el avance temporal; de igual forma, puede suceder a la inversa, la partitura permite el avance de la acción y por lo tanto el avance temporal, pero la puesta en escena puede enfatizar una ralentización, o detención del tiempo teatral.



natural asequible o natural modificada. Por último, se puede aplicar la textura organizada en las categorías visuales y táctiles, como otra manera de producir textura. Finalmente indicamos si existe un acento en la creación de ambientes –datos locativos–, de atmósferas –sensaciones o emociones generadas a través de la plástica– o una combinación de ambas.

La siguiente línea de investigación hace referencia a los personajes e interpretación. El primer recuadro señala el tipo de interpretación empleado por los solistas –si es naturalista, farsa, estereotipado, estético, estático tipo concierto, o la mezcla de varias. El recuadro central enfatiza el trabajo del coro –si buscan un trabajo individualizado, o uniforme, o si no forman parte de la propuesta escénica; si se resalta el estatismo, la rigidez o el movimiento orgánico; y si forman parte de la trama, del ambiente o de la estética propuesta. El último apartado de esta línea, señala si la puesta en escena ha incorporado figurantes dentro de la producción; si estos han sido bailarines, acróbatas, actores o comparsas; y si han sido apoyo a la ambientación, como parte de la trama, o ambas.

Para concluir el análisis, el recuadro final alude a la armonía, a la contradicción coherente o la desarmonía en la estrategia estética estilística relacionada directamente con los objetivos propuestos por el director, o en su caso, por el núcleo de convicción dramática propuesto, en un viaje a través de todos los campos analizados: el tiempo escénico, el espacio escénico, el vestuario, la iluminación y la interpretación, es decir, en la totalidad de sus grupos sýgnicos. De esta manera descubrimos si hay una armonía entre ellos –cuando tienen la misma estrategia estética estilística–obedeciendo al planteamiento de la escenificación o si, por el contrario, hay una contradicción coherente, en la que el espectador es capaz de comprender que la falta de unidad en la estrategia estética estilística de los grupos sýgnicos –espacio, vestuario, iluminación e interpretación– responde a una causa lógica propuesta por el director y que revela algún aspecto del núcleo de convicción dramática. Por último, cuando no existe unidad pero parece responder a una elección “casual” del director, o no desantñamos un significado, lo definimos como “desarmonía en la estrategia estética estilística”.

El esquema panorámico genera una doble enunciación de los resultados: de forma vertical, sintetizando dentro de cada línea del estudio la



analogía entre todas las propuestas, señalando los aspectos predominantes –marcados con letra en color naranja– y novedosos –marcados con letra en color rojo– y un resultado horizontal, sintetizando el número de aspectos predominantes o novedosos en cada una de las propuestas analizadas; con el fin de mostrar una visión generalizada y particular a la vez, de las propuestas analizadas.

5.2 ESQUEMA PANORÁMICO DE LAS PUESTAS EN ESCENA EN LA ÓPERA DE BELLAS ARTES

Ver cuadro en el anexo desplegable, esquema 19.

5.3 ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

En el análisis de los resultados extraídos del esquema anterior observamos que, en referencia al planteamiento de las dieciocho óperas seleccionadas, catorce proponen un núcleo de convicción dramática, mientras que cuatro, optan por una escena caligráfica. Esto quiere decir que más del 75% de las óperas presentadas en Bellas Artes buscan puntualizar algún aspecto de la escenificación o extraer alguna reflexión política o filosófica. Dos de las cuatro óperas que buscan una escena caligráfica, son bajo la dirección de César Piña y se tratan de dramas jocosos: *La hija del regimiento* y *El elixir de amor*; con las que se pretende más el goce de la escena mediante el dinamismo y la espectacularidad, procurando atraer al espectador. Así mismo, en el caso de *La bohème*, dirigida por Lombana, pretende el disfrute del público, cautivándolo con ambientes y atmósferas embellecidas, además de buscar la empatía con los personajes. Para el caso de *La mujer sin sombra*, bajo la dirección de Sergio Vela, la misma ópera de R. Strauss ya presenta una complejidad en el lenguaje y el significado de la peripecia, por lo que el director busca, más bien, decodificarlo y hacerlo comprensible.

Los temas más resaltados en los diversos núcleos de convicción dramática son: Las prisiones de la actualidad, como el consumo y la uniformidad, la falta de libertad y de expresión –en *Fidelio*–; El tema del sometimiento y la tiranía que con sutiles mecanismos buscan dominar al otro – en *El barbero de Sevilla*–; La mujer que enfrenta una sociedad como madre soltera y



		Planteamiento	Tiempo escénico y estructura dramática musical				Espacio escénico						Interpretación			Conclusión	Síntesis comparativa por puesta en escena
Director	Ópera	Núcleo de convicción dramática o puesta en escena caligráfica	Tiempo argumental igual a tiempo en la escenificación	Interrupción de la acción	Avance temporal	El tiempo en los fragmentos musicales	Estrategias estético estilísticas	Diseño escenográfico	Transiciones	Tipología escenográfica y espacios de representación	Armonías de color y texturas	Ambientes y atmósferas	Tipo de interpretación	El Coro	Figurantes	Armonía/ Contradicción coherente/ o sin armonía.	Número de líneas predominantes Número de líneas novedosas
Luis Miguel Lombana	Nabucco	Núcleo de convicción dramática	Mezcla	Sí, con oscuros y telón	Con escenografía, vestuario y sobretítulos	Combinación	Realismo-esteticista	De tesis	Mezcla (a vista, por actores y maquinaria)	Semifija de espacio consecutivo	Armonías de color 2 y 4 Textura táctil natural asequible	Ambas	Predomina lo estereotipado	Uniforme- rígido- como parte de la trama	Actores Trama	Contradicción coherente	11 4
	Turandot	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, vestuario e iluminación	Combinación	Realismo-esteticista	De ambiente y de tesis	Mezcla (a vista y no, por maquinaria y por actores)	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 2, 3, 6 Textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Individualizado- orgánico- como parte de la trama	Bailarines Ambas (Ambientación y trama)	Armonía	14 0
	La bohème	Escena caligráfica	Sí	No	Con escenografía, vestuario, iluminación, objetos y efectos especiales	Avance (en general)	Realismo-esteticista	De ambiente	Fuera de vista	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 4 y 5 Textura táctil natural asequible	Ambas	Predomina el naturalismo	Individualizado- orgánico- como ambientación	Músicos Ambientación	Armonía	9 5
	Tosca	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, vestuario e iluminación	Combinación	Realismo-esteticista	De ambiente, de tesis y de personaje	Mezcla (a vista y no, por maquinaria y por actores)	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 1, 2, 5 y 6 Textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Individualizado- orgánico- como ambientación	Actores Ambientación	Contradicción coherente	13 1
	El pequeño príncipe	Núcleo de convicción dramática	No	Sí, con oscuros	Con escenografía, iluminación y acciones	Avance	Narrativa-esteticista	De ambiente	Mezcla (a vista, por actores y maquinaria)	Semifija de espacio consecutivo	Armonía de color 5, y contraste armónico Textura táctil natural modificada	Ambas	Mezcla	Uniforme- orgánico- como parte de la trama	No	Sin armonía	10 2
César Piña	La hija del regimiento	Escena caligráfica	Sí	No	Con escenografía, vestuario, iluminación, carteles y acciones	Avance (en general)	Teatral-esteticista	De ambiente	Fuera de vista	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 1, 2, 3 y 6 Textura visual mecánica y visual decorativa	Ambas	Farsa	Individualizado- orgánico- como parte de la trama	Varios (Actores, músicos, bailarines) Ambas (Ambientación y trama)	Contradicción coherente	8 3
	Cavalleria rusticana	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, iluminación y acciones	Combinación	Narrativa-expresionista	De tesis y de personaje	A vista, por la maquinaria	Semifija y espacio consecutivo	Armonía de color 1 y contraste armónico Textura táctil natural asequible	Ambas	Predomina el estatismo - concierto	Uniforme- rígidos- como ambientación	No	Sin armonía	10 4
	Payasos	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, vestuario, iluminación, proyecciones y acciones	Combinación	Narrativa-expresionista	De tesis	A vista, por la maquinaria	Semifija y espacio único	Armonías de color 2, 3, 4 y contraste armónico Textura táctil natural modificada	Atmósferas	Predomina lo estereotipado	Uniforme- rígidos- como parte de la trama	Acróbatas Ambientación	Armonía	11 2
	Elíxir de amor	Escena caligráfica	Sí	No	Con escenografía y vestuario	Avance	Teatral-esteticista	De ambiente y de personaje	Mezcla (a vista, por la maquinaria y fuera de vista)	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 2 y 3. Textura visual decorativa y textura táctil natural asequible	Ambas	Farsa	Individualizado- orgánico- como parte de la trama	Varios (Actor y bailarines) Ambas (Ambientación y trama)	Contradicción coherente	10 2
Sergio Vela	La mujer sin sombra	Escena caligráfica	Sí	No	Con escenografía, y vestuario	Ralentización	Fantástica-esteticista	De ambiente	A vista, por la maquinaria	Cambio total y espacio simultáneo y consecutivo	Armonía de color 1 Textura visual espontánea	Ambas	Estético	Uniforme-estáticos -como parte de la estética	Varios (Bailarines y actores) Ambas (Ambientación y trama)	Armonía	7 9
José Antonio Morales	La flauta mágica	Núcleo de convicción dramática	No	Sí, con oscuros	Con escenografía	Combinación	Abstracta-simbólica	De tesis y de personaje	Fuera de vista	Semifija y espacio consecutivo	Armonías de color 2, 3, 5. Textura visual mecánica y textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Uniforme- rígidos- como parte de la trama	No	Sin armonía	11 4
	Antonieta	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, vestuario, iluminación y acciones	Combinación	Narrativa-esteticista	De personaje	A vista, por la maquinaria	Semifija y espacio consecutivo	Armonías de color 4 y 5. Textura visual mecánica y organizada y textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Uniforme- rígidos- como parte de la trama	Bailarines Ambientación	Armonía	15 2
Mario Espinosa	El trovador	Núcleo de convicción dramática	No	Sí, con oscuros	Con escenografía, vestuario y proyecciones	Combinación	Narrativa-esteticista	De tesis	Fuera de vista	Semifija y espacio consecutivo	Armonías de color 1, 2, 3. Textura visual mecánica y textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Uniforme- orgánico- como parte de la trama	Bailarines Ambientación	Contradicción coherente	14 1
Juliana Faesler	Madama Butterfly	Núcleo de convicción dramática	Sí	No	Con escenografía, vestuarios y mobiliario	Combinación	Narrativa-esteticista	De tesis	A vista, por la maquinaria	Semifija y de espacio único	Armonías de color 2, 3, 5 y 6. Textura táctil natural modificada	Atmósferas	Predomina el naturalismo	Uniforme- estáticos— como parte de la trama y como estética contrastante	Actriz Ambientación	Contradicción coherente	11 4
	El barbero de Sevilla	Núcleo de convicción dramática	No	No	Con escenografía, vestuario e iluminación	Avance (en general)	Narrativa-esteticista	De tesis	Mezcla (a vista y no, por maquinaria y por actores)	Semifija y espacio consecutivo	Armonías de color 4 y 5. Textura táctil natural asequible	Ambas	Farsa	Uniforme- rígidos- como parte de la trama	Actores Trama	Armonía	13 1
	La traviata	Núcleo de convicción dramática	No	No	Con escenografía, vestuario y acciones	Combinación	Narrativa-esteticista	De ambiente y de personaje	Mezcla (a vista y no, por maquinaria y por actores)	Cambio total y espacio consecutivo	Armonías de color 1, 3, 4 Textura visual decorativa y textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Uniforme rígidos- como ambientación	Varios (Bailarines y actores) Ambientación	Sin armonía	13 2
Mauricio García Lozano	Fidelio	Núcleo de convicción dramática	No	No	Con escenografía	Combinación	Narrativa-esteticista	De tesis	A vista, por la maquinaria	Cambio total y espacio simultáneo	Armonía de color 4 y contraste armónico Textura táctil natural asequible	Ambas	Mezcla	Uniforme- orgánico— como parte de la trama	Bailarines Ambas (Ambientación y trama)	Armonía	13 2
	Don Giovanni	Núcleo de convicción dramática	No	No	Con escenografía	Combinación	Abstracta-esteticista	De tesis	Mezcla (a vista, por los actores y por la maquinaria)	Semifija y espacio consecutivo	Armonía de color 1 y contraste armónico Textura táctil natural asequible	Atmósferas	Mezcla	Sin formar parte de la escena- estáticos- como parte de la estética	Varios (Actores y bailarines) Ambas (Ambientación y trama)	Armonía	11 6
Síntesis comparativa por línea temática	Líneas predominantes Líneas novedosas	Núcleo de Convicción Dramática=14 Escena Caligráfica=4	Sí= 10 No=7 Mezcla=1	Cortes con oscuros= 3 Cortes oscuros y telón= 1 Sin cortes= 14	Escenografía= 18 Vestuario= 13 Iluminación= 8 Acciones=6 Otro: mobiliario 1 cartel 1 objetos 1 sobretítulo 1 efectos 1	Avance= 5 Ambientación= 1 Combinación= 12	Narrativa-esteticista(7) Narrativa- expresionista(2) Realista-esteticista(4) Teatral-esteticista(2) Abstracto-esteticista(1) Abstracto-simbólica(1) Fantástica-esteticista(1)	De ambiente= 8 De tesis= 11 De personaje= 6	A vista por maquinaria= 6 A vista por actores= 0 Fuera de vista= 4 Mezcla= 8	Semifija-espacio único=2 Semifija-consecutivo= 8 C. total-consecutivo= 6 C. total-simultáneo= 1 C. total- mezcla= 1	Armonía (1)7 / (2)9 / (3)8 / (4)7 / (5)7 / (6)4/contraste 5. Varias (13) / única (5) T.T.N.A= 13 / T.T.N.M= 3 T.V.M= 4 / T.V.D= 3 / T.V.E=1/1.V.O= 1	Ambiente=0 Atmósferas= 3 Ambas= 15	Naturalista= 2 Estereotipado= 2 Farsa=3 Estático=1 Estatismo-concierto= 1 Mezcla= 9	Uniforme 12/ Individualizado 5/ Sin ser de la escena / Estáticos 3/ rígidos 7/ orgánico 8/ Trama 12/ Ambiente 4/ Estático 3	Actores 4 / Bailarines 4 / Actrices 1 / Músicos 1 / Varios 5 / Sin Figurantes 3 / Ambientación 7 / Trama 2 / Ambas 6	Armonía= 8 Contradicción coherente= 6 Sin armonía= 4	Línea predominante 19 Línea novedosa 29

Aspectos predominantes

Aspectos novedosos

Esquema 19. Esquema panorámico de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes



trabajadora –en *Madama Butterfly*–; La violencia y la destrucción del hombre en manos de los hombres –en *El trovador*–; La desigualdad social y el mundo jerarquizado que afecta a los más débiles –en *Turandot*–; El acoso, el castigo y la falta de libertad –en *Tosca*–; Recordar lo esencial de la vida –en *el Pequeño príncipe*–; La exclusión de la mujer juzgada por la sociedad –en *La traviata*.

Otras escenificaciones buscan resaltar algún aspecto concreto de la puesta en escena: La metateatralidad –en *Nabucco* y *Payasos*–; La traslación de la peripecia a las culturas prehispánicas, buscando darle un nuevo sentido al fondo de la ópera –en *La flauta mágica*–; La introducción del espectador desde la mirada distorsionada del protagonista –*Antonieta* y *Cavalleria rusticana*–; O el acompañamiento al protagonista en su peripecia con una lógica abstracta o de sueño –en *Don Giovanni*. En estos casos responden a cuestiones que tienen que ver más con la forma escénica, la estética del espectáculo, que con el conflicto dramático.

En el tiempo escénico y la estructura dramática musical, los resultados arrojados sobre la relación del tiempo argumental –indicada por el libreto– y el propuesto en la escenificación, encontramos lo siguiente: Diez puestas en escena respetan la época planteada; Siete la modifican; Una la combina. Entre las obras que deciden modificar la época del argumento se encuentran: *El pequeño príncipe*,³ ya que Lombana coloca la época en los años sesenta, señalada por la moda del vestuario, al estilo *hippie*, humanizando a todos los personajes; En *La flauta mágica* el libreto marca una época atemporal, sin embargo José Antonio Morales la traslada a la época precolombina de las culturas asentadas en el sur de México, queriendo así darle un nuevo significado; *El trovador*, que acontece en el siglo xv, lo vuelve un drama futurista, colocando la peripecia entre dos catástrofes, donde ha habido ya una extinción de la humanidad y se prevé la siguiente con el choque de un asteroide en la Tierra; *El barbero de Sevilla* traslada la peripecia del siglo xvii, marcada por el libreto, a dos siglos después, expresado sobre todo con el vestuario y el mobiliario de la casa; Lo mismo que *La traviata*,

3 Si bien el libretista no ha especificado una época concreta, como tampoco lo hace *El principito*, de Saint Exupéry, es conocido que esta obra se basa en un accidente que tuvo el autor en el desierto del Sahara en 1935.



una peripecia en torno al año 1700⁴ que Faesler, por su parte, la introduce en el siglo XIX, aunque como ella dice, con ciertos guiños contemporáneos (Bucio, 2015); Situación similar pasa con *Fidelio*,⁵ donde García Lozano busca hablar de las prisiones de hoy, volviendo la historia contemporánea, alejándola de su ubicación en el siglo XVIII; Finalmente, el *Don Giovanni* del siglo XVII, es trasladado a una época atemporal, buscando la lógica de los sueños, aunque algunos elementos del vestuario pueden sugerir distintas modas del siglo XX. En el caso de *Nabucco*, Lombana mezcla dos épocas en un juego metateatral, la de la peripecia en el 560 a.C y el siglo XIX, época en la que fue compuesta por Verdi, transitando entre un tiempo y otro, como si se tratara del estreno de la misma, para luego fundirse completamente en el argumento.

El segundo apartado, dentro del tiempo y la estructura dramática musical, hablamos sobre la interrupción de la acción, sin tomar en cuenta los casi obligados intermedios que se suelen hacer cuando la ópera dura más de dos horas, incluso alguna, por su extensión, presenta dos intermedios y una pausa. De las dieciocho óperas, cuatro interrumpen la acción mediante oscuros o la caída del telón. Por ejemplo, *Nabucco* presenta una interrupción al finalizar cada uno de los cuatro actos, así mismo en dos de ellos, para el cambio de cuadro, vuelve a recurrir al oscuro, sin hacer modificaciones en el espacio, o modificaciones mínimas, buscando más bien el cambio de atmósfera, generado por los actores; En el caso de *El pequeño príncipe* al ser de un solo acto, dividido en diez cuadros independientes, el director para generar el cambio opta, sobre todo al inicio, por marcar la mudanza de los cuadros con oscuros; Para *La flauta mágica*, dado a que se pasa de una localización a otra, entre casi todas las escenas se recurre al oscuro, generando continuas pausas; En el caso de *El trovador*, se realizan pausas con el mismo fin de transformar el espacio, mediante oscuros muy largos como se expuso en el análisis de esta puesta en escena. El resto de las óperas no emplean pausas dentro de los actos, permitiendo la continuidad de la peripecia.

4 Aunque Verdi quería ambientarla en su época, debido a la censura, tuvo que colocar la peripecia hacia 1700.

5 Beethoven, evitando la censura austriaca, coloca su peripecia en Sevilla a finales del siglo XVIII, aunque su inspiración está puesta en la Revolución Francesa.



En el tercer punto, dentro del mismo apartado del tiempo, se estudia el modo empleado por el director para denotar el avance temporal de la peripécia. Como logra apreciarse en la tabla, las dieciocho propuestas marcan un cambio escenográfico para señalar el avance temporal, así mismo trece también optan por la muda del vestuario; ocho además por la iluminación y seis de las propuestas mediante las acciones de manera exclusiva, sin otro elemento que denote el salto temporal. Otras maneras de indicar el avance temporal son: Mediante carteles o con el sistema de sobretítulos⁶ —en *Nabucco* y *La hija del regimiento*—; las proyecciones —en *El trovador*—; con efectos especiales de neblina —en *La bohème*⁷—; Mediante el mobiliario, como en el caso de *Madama Butterfly*, remarcando los tres años que acontecen del primer al segundo acto, de una casa comprada por un teniente a una vivienda en la que habitan dos mujeres trabajadoras, colocando, por ejemplo, la máquina de coser.

El último apartado pone el énfasis en el tiempo escénico generado dentro de los fragmentos musicales más relevantes de cada ópera; como puede observarse en cinco de ellas se procura un avance temporal; en una de ellas, la ralentización; y en las doce restantes se busca la combinación del avance temporal, la ralentización, la detención temporal y el tiempo de resumen. En el caso de *La mujer sin sombra*, buscando armonizar la propuesta en un todo, las acciones, los movimientos y los desplazamientos de los personajes buscan la extrañeza, alejados de toda naturalidad, optando por una estética que remarca la ralentización. Por el contrario *La bohème* busca la naturalidad y la organicidad con el avance temporal; En *El pequeño príncipe*, al ser una partitura casi a modo de diálogo, se va señalando un desarrollo continuo; finalmente, con *La hija del regimiento*, *El elixir de amor* y *El barbero de Sevilla*; destacando el género jocoso, se produce también un constante avance temporal.

6 En 1992, la Compañía Nacional de Ópera se moderniza con el sistema de sobretítulos, para la traducción simultánea de la ópera al castellano.

7 En esta misma obra también marcan el paso del tiempo con la reiteración de objetos mostrados en escena, como la gorrita rosa que se compra en el segundo acto, se regresa en el tercero y se recuerda en el último, denotando el paso del amor entre Mimì y Rodolfo.



En la segunda línea del estudio: el espacio escénico, se plantea en primera instancia el empleo de las estrategias estéticas estilísticas utilizadas en cada escenificación. Si bien se remarca una constante apuesta por la estilística esteticista, en más del 80% de las producciones, exceptuando las dos expresionistas de Piña: *Cavalleria rusticana* y *Payasos* así como *La flauta mágica* de Morales que se decanta por la simbólica. En el caso de la estética, las apuestas están más repartidas entre la narrativa, con nueve escenificaciones, la realista con cuatro escenificaciones, la teatral con dos –*La hija del regimiento* y *El elixir de amor*–, la abstracta con dos –*Don Giovanni* y *La flauta mágica*– y la fantástica –*La mujer sin sombra*– con una; por lo que se deduce que la combinación más habitual en la Ópera de Bellas Artes es la estrategia estética estilística narrativa esteticista con siete producciones.

En el segundo recuadro del espacio escénico estudiamos la tipología en el diseño escenográfico propuesto. En algunos casos se opta incluso por la doble o la triple intención en el diseño: *Tosca* emplea de manera remarcada las tres: es de ambiente –al introducir al espectador en el espacio y tiempo fabular–, de tesis –con las continuas imágenes de rejas y celdas haciendo hincapié en la represión– y de personaje –con el cielo tiñéndose de rojo ante la muerte de la protagonista, que durante toda la ópera se caracterizó por el empleo de este tono. *Cavalleria rusticana* y *La flauta mágica* mezclan el diseño de tesis y de personaje. *El elixir de amor* y *La traviata*, utilizan el diseño de ambiente y de personaje y *Turandot*, de ambiente y de tesis. En total ocho propuestas buscan un diseño de ambiente, once de tesis y seis de personaje, con lo que se puede concluir que en la mayoría de las propuestas de Bellas Artes los directores y escenógrafos buscan destacar el núcleo de convicción dramática propuesto desde los elementos visuales con un diseño de tesis.

El tercer recuadro de este apartado pone el énfasis en las transiciones escenográficas. Como puede comprobarse en la tabla, ocho de las producciones optan por efectuar los cambios, a través de diferentes maneras: fuera de vista o a vista del espectador, bien por la maquinaria o por los mismos actores. Seis de las producciones analizadas, por el contrario, se decantan por las transiciones a vista, efectuadas por la maquinaria teatral, evitando pausas, evidenciando la teatralidad e incorporando dichas transiciones



dentro del mismo espectáculo. Por otra parte, cuatro producciones optan por realizar los cambios escenográficos fuera de la vista del espectador; dos de ellas –*La bohème* y *La hija del regimiento*– efectúan los cambios durante los intermedios, o los cambio de acto, sin generar pausas adicionales, mientras que las otras dos –*La flauta mágica* y *El trovador*– recurren al oscuro, generando una pausa dentro de los mismos actos, situación ligada al apartado del tiempo, dentro de la sección de la interrupción de la acción. Aunque en varias propuestas los mismos actores generan el cambio espacial, ninguna producción opta únicamente por este medio para la transformación del espacio.

Para el cuarto apartado se plantean las tipologías escenográficas y los espacios de representación propuestos en cada una de las dieciocho escenificaciones, predominando, con catorce puestas en escena el espacio consecutivo, dentro de las cuales ocho de ellas proponen una tipología escenográfica semifija y seis de cambio total. De las cuatro restantes, dos son escenografías semifijas con espacio único: En *Madama Butterfly*, pese a los cambios escenográficos, toda la acción se desarrolla en la casita de la protagonista y en *Payasos* todo acontece en el lugar donde se instalan los comediantes ambulantes. Otra pertenece a la categoría de cambio total y espacios simultáneos –*Fidelio*– empleando diversas plataformas que permiten el cambio total de la escenografía, remarcando diversos espacios de la prisión de forma simultánea. Y la restante –*La mujer sin sombra*– que también es de cambio total, pero transita entre espacios simultáneos y consecutivos. Como conclusión, la combinación entre la tipología escenográfica y el espacio de representación más utilizado en la Ópera de Bellas Artes es la tipología semifija y de espacio consecutivo y como tipologías nunca empleadas, las fijas, o las combinaciones semifija y de espacio simultáneo así como la de cambio total con espacio único.

Como penúltimo apartado dentro del bloque del espacio escénico aparece el estudio de las armonías de color y las texturas empleadas en las óperas analizadas. Podemos concluir que solo cinco producciones se decantan por la misma armonía del color durante toda la escenificación, de las cuales cuatro además buscan generar contrastes armónicos. *Fidelio*, con la armonía 4 busca la uniformidad, para transmitir el núcleo de convicción dra-



mática, con vestuarios grises y las paredes oscuras de la cárcel, cambiando bruscamente al contraste con el uso de varios colores cuando se alcanza la libertad. *Don Giovanni* y *Cavalleria rusticana* utilizan la armonía número 1, el primero empleando a veces el rojo de todas las pasiones y a veces el azul de la muerte, para en un último momento confrontarlos, y el segundo con los tonos cálidos destacando el festivo día de la asunción, o los fríos en la obertura remarcando la obsesión de Santuzza.⁸ *El pequeño príncipe* utiliza la armonía número 5, empleando una iluminación saturada con los neutros de la escenografía, aunque también en remarcadas ocasiones apuesta por el choque cromático entre los colores empleados, sobre todo cuando el equilibrio de los personajes parece alterarse. De manera destacada, *La mujer sin sombra*, solo apuesta por la armonía número 1, empleando la diversa saturación y valor del azul, como parte de la estética propuesta. En general puede concluirse que la tendencia es crear armonía de color y que son usadas todas las tipologías estipuladas en esta investigación.

En las texturas: Doce producciones apuestan por emplear la misma tipología durante toda la ópera y las seis restantes optan por emplearlas combinadas. Las más utilizadas son la textura táctil natural asequible (T.T.N.A), aplicada dentro de trece producciones; La textura visual mecánica (T.V.M) se emplea en cuatro producciones; La textura táctil natural modificada (T.T.N.M) y la textura visual decorativa (T.V.D) se emplean en tres ocasiones; y las texturas visual espontánea (T.V.E) —en *La mujer sin sombra*— y visual organizada (T.V.O) —en *Antonieta*⁹— se utilizan en tan solo una ocasión.

Finalmente, dentro del apartado del espacio escénico, el último recuadro habla sobre los ambientes y las atmósferas generados en las escenificaciones. Aunque siempre aparecen ambos elementos en las puestas en escena (*ambiente* cumpliendo la función locativa, temporal y espacial, y *atmósferas* generando sensaciones), a veces se resalta una u otra, en función del objetivo de la escenificación. Como puede contemplarse en el esquema

8 Aunque en el resto de la ópera opta más bien por el contraste armónico como parte del desequilibrio de la protagonista

9 El suelo que emplean en *Antonieta*, remarca un patrón repetitivo en cuadros blancos y negros, resaltando la textura visual organizada, aunque lo organizado suele estar en casi todas las creaciones de manera menos evidente.



panorámico, quince producciones se decantan por dar importancia a ambos elementos de la puesta en escena y solo tres lo hacen por la atmósfera. Ninguna lo hace por el ambiente. Pasamos a comentar las tres que ponen el acento en la atmósfera. En *Payasos*, aunque logra denotarse el espacio como un pueblo rural, muchas escenas buscan la metateatralidad, confundiendo la realidad con la fantasía, para dar pie más a las sensaciones que a la presentación de la realidad; la iluminación, por ejemplo no busca marcar el paso del tiempo sino busca la expresividad. En *Madama Butterfly* la realidad es desvirtuada para resaltar sensaciones en el espectador, con imágenes oníricas, visualmente proponen kimonos por todo el espacio, sustituyendo a los árboles, o listones de colores en vez de flores, remarcando la esperanza de las mujeres y la labor que han emprendido. En *Don Giovanni*, lejos de buscar una lógica espacial, propone la peripecia en un laberinto de camas, que junto con el espejo del techo, los colores propuestos y las acciones en escena, resaltan una atmósfera de erotismo y sensualidad buscada desde el núcleo de convicción dramática. Como un factor común en estas tres óperas, dentro de la categoría del diseño escenográfico –comentado con anterioridad– apuestan por un diseño de tesis y ninguno opta por una estética realista.

Para la última parte del estudio, sobre la línea interpretativa, se puede concluir en el primer apartado que remite al tipo de interpretación, que el 50% de las óperas emplean una mezcla de diversos estilos interpretativos debido a distintas circunstancias. Esta cuestión en ocasiones es propuesta por el mismo director, distinguiendo a los personajes nobles o innobles; a los de una cultura u otra; introduciendo personajes metafóricos o recalando los distintos momentos que desean crearse. En otras ocasiones debido al estilo propio del intérprete, que no cambia su proceder habitual y eso lleva a que cada intérprete camine por un estilo distinto. Sin embargo, el otro 50% del total de las obras analizadas, sí emplea un estilo interpretativo unificado o cuando menos, es buscado en casi todo momento. Dos óperas cuentan con un estilo más orgánico o naturalista: *La bohème*, que busca generar empatía con sus personajes, permitiendo al público acompañarles en la peripecia, alegrarse con ellos y sufrir también con ellos, aunque hay momentos más cómicos o trágicos, todos los intérpretes presentan



un estilo orgánico, en busca de la complicidad. *Madama Butterfly* también se basa en este estilo, aún con las diferencias entre los personajes orientales y occidentales y pese a que en algunos momentos permiten el estatismo, no dejan de transmitir las emociones, transitando en general por un estilo naturalista. Otras dos optan por una interpretación basada en el estereotipo, en *Nabucco*, como parte del núcleo de convicción dramática buscan la metateatralidad en la que los cantantes de la Ópera de Bellas Artes interpretan a los cantantes de Verdi ensayando para el estreno de *Nabucco*, dejan ver los divismos y los movimientos estereotipados con los que se interpretaba en aquella época, reproduciéndolos en escena. En *Payasos*, que también buscan la metateatralidad, recurren a los clichés propios de los actores ambulantes, aunque, en sus roles cotidianos, en momentos en los que no están sobre su carro de comedias, no abandonan del todo este estilo, mezclando la realidad y la ficción. Otros tres hacen hincapié en la farsa: *La hija del regimiento*, *El elixir de amor* y *El barbero de Sevilla*; que mucho tiene que ver el género en el que se encuentran, comprendido y propiciado por los directores. Por otro camino, *La mujer sin sombra*, propone una interpretación basada en la estética, en armonía con el resto de la plástica, buscando la unidad en todos sus elementos, con movimientos ralentizados, gestos grandilocuentes más no vacíos, mínimos desplazamientos pero siempre cargados de una intención. Y, por último, con otro estilo diferente en *Ca-valleria rusticana*, optan por una interpretación más estática, tipo concierto, en casi todos sus integrantes suele remarcarse la frontalidad y la falta de acciones, pese al constante movimiento y las transformaciones en el espacio, es una situación acontecida tanto con los personajes solistas como con el coro, aunque en breves momentos se opta por el estilo interpretativo, al colocar a Lola con movimientos dancísticos a su llegada o a veces recurren al estereotipo.

El siguiente recuadro, dentro de la línea interpretativa, aborda el trabajo con el coro. En los resultados podemos observar que doce producciones buscan la uniformidad del coro y cinco optan por destacar la individualidad de los integrantes. Entre estas últimas, tres están dirigidas por Lombana: *Tirandot*, cada uno con una clase y jerarquía, e incluso, carácter propio; *La bohème*, detallando a la población parisina del siglo XIX en noche



buena;¹⁰ y *Tosca*, como feligreses que devotamente rezan, en una procesión que remarca la atmósfera eclesial, cada uno en su rol de monaguillo, sacerdote, monja o feligrés. Las otras dos, que destacan la individualidad del coro, están dirigidas por Piña: *La hija del regimiento* y *El elixir de amor*. En la primera los hombres del coro, que forman el regimiento, son los padres de Marie y, en la escena del convite, cada uno del coro es presentado con un carácter propio en la lista de los invitados leída por Hortensius –añadido por el director– colocándoles caracterizados con diversos personajes de óperas emparejados de manera cómica. En *El elixir de amor* cada una de las mujeres del coro busca conquistar a Nemorino con estrategias diferentes, desde la mujer que le lanza sus bragas, hasta la viejita que necesita un auricular para enterarse de la situación, siempre buscando la comicidad. Contrariamente, en *Don Giovanni*, aunque el coro canta a vista, no forma parte de la escena sino que las acciones las realizan bailarines y actores.

En la cuestión del movimiento y los desplazamientos del coro: Tres propuestas optan por el estatismo, siete por los movimientos rígidos y ocho por movimientos orgánicos.

Finalmente, dentro de la misma categoría del coro, los que en la propuesta forman parte de la trama son doce, las propuestas que buscan resaltar el ambiente con el apoyo del coro son cuatro y los que son colocados con un fin estético son tres. En *Madama Butterfly*, para la primera aparición del coro, forman parte de la trama –los familiares e invitados que abandonan a Butterfly el día de su boda– sin embargo, en el coro a *bocca chiusa*, fungen más como apoyo al ambiente onírico, sin formar parte de la trama, cantan a vista, remarcando la esperanza de Butterfly, aunque sus vestuarios logran más bien una estética contrastante con la ensoñación buscada. Los otros dos que buscan un tratamiento estético con el coro son *Don Giovanni*, colocándoles a vista pero sin ser parte de la trama ni de la ambientación creada, como se ha mencionado. Y, de manera remarcada, en *La mujer sin sombra* ya que –aunque no siempre cantan a vista– les convierte en hombres-árboles, siguiendo el resto de la estética; la nodriza los riega

10 En el que todos tienen una tarea específica, colocando vendedores ambulantes, madres con sus hijos, meseros, transeúntes de todo tipo, enamorados, delineando, de igual forma, el carácter de las lecheras y los guardias.



y ellos mueven ligeramente sus ramas de la cabeza, siempre cuidando la estética visual.

En el último recuadro dentro de la línea interpretativa se encuentra el apoyo de los figurantes en la escenificación. Como puede denotarse en la celda de los resultados, tres producciones optan por no colocar figurantes para su escenificación; cinco puestas en escena optan por emplear diversos tipos de figurantes —actores, bailarines, músicos—; otras cuatro puestas en escena proponen únicamente a bailarines en sus producciones; nuevamente cuatro escenificaciones se apoyan solamente de actores; solo una puesta en escena busca el apoyo de acróbatas, *Payasos*, con el fin de lograr la atmósfera buscada y otro más, músicos, en *La bohème*, para la conocida retreta del segundo acto. De las quince puestas en escena que proponen la introducción de figurantes dentro de sus producciones, doce lo hacen con el fin de ambientar la escena; dos para volverlos parte de la trama, *Nabucco* —en el que incluso un actor toma el papel protagónico, el de Verdi— o *El barbero de Sevilla* —donde los ayudantes de Fígaro son esenciales para multiplicar las acciones del protagonista llevando esperanza a Rosina, acentuando el núcleo de convicción dramática. Otras seis escenificaciones transitan entre ambas, remarcando el ambiente y colocándoles como parte de la trama. Veamos algunos ejemplos. En *Turandot* ayudan a crear ambientes, pero también son colocados en la trama, como Pu-Tin-Pao que mata a todo aquel que desobedezca las órdenes de la princesa. En *La hija del regimiento*, además de ayudar a las atmósferas, los duques —que son dos actores— aunque aparecen brevemente, son los antagonistas de la ópera. En *El elixir de amor*, el apoyo de bailarines permite la introducción de bailes en distintos fragmentos, pero también incluyen a un sultán, como ayudante de Dulcamara, quien después fungirá como juez. En *La mujer sin sombra* a cada personaje se le coloca un doble con bailarines como parte de la ambientación, van idénticamente vestidos, remarcando el mundo imaginario creado en la puesta en escena, sin embargo en la mujer de Barak, la bailarina es su sombra (la que quiere la emperatriz para dar descendencia) y forma parte de la trama, o el actor que funge como galán que es una tentación directa para la mujer de Barak, introduciéndolo en la peripecia; En *Fidelio*, los bailarines ayudan a ambientar los espacios de la cárcel o de libertad, pero también



directamente son colocados como carceleros, como hombres consumistas y mujeres tratadas como objetos sexuales, o como hombres que buscan alcanzar la libertad, introduciéndolos como parte directa de su núcleo de convicción dramática buscado; Finalmente, en *Don Giovanni*, las mujeres son parte importante de la trama ya que son las conquistas del galán y buscan hacerle despertar la conciencia, aunque en otros momentos buscan más la ambientación, por ejemplo en las transiciones de lugar, cuando los bailarines modifican el espacio a vista.

El último recuadro, el de la conclusión, transita a través de las tres líneas de análisis –tiempo, espacio e interpretación–, en relación con el objetivo de la escenificación o el núcleo de convicción dramática. Observamos en la tabla que ocho producciones buscan la armonía en la estrategia estética estilística entre todos sus elementos, o por lo menos, en la mayoría de ellos. Seis emplean una contradicción coherente, es decir, algunos elementos son contradictorios pero siempre en favor del objetivo propuesto; y finalmente cuatro no mantienen armonía estética estilística en su puesta en escena. A continuación se expondrán de manera detallada estos resultados.

Entre las producciones que buscan la armonía se encuentra *Turandot* y *La bohème* de Luis Miguel Lombana. En el primer caso –*Turandot*– el núcleo de convicción dramática busca remarcar un mundo de jerarquías y de desigualdad social. Al fragmentar la escena de Ping, Pang y Pong buscan señalar el paso del tiempo y lo pesado que resulta estar al servicio de Turandot. El tiempo avanza según la peripecia, o se ralentiza para denotar el interior de los personajes. En el espacio emplea una estrategia estética estilística realista esteticista. El diseño escenográfico es de ambiente –realista esteticista–, dando el lugar y el tiempo del argumento; y de tesis, para remarcar el núcleo de convicción dramática: recalcando las jerarquías mediante distancias y el castigo con elementos visuales.¹¹ Los tonos fríos de la iluminación remarcen la dureza y la distancia de Turandot con respecto a su pueblo y sólo hasta que es capaz de amar emplean los cálidos, la atmósfera remarca así la tesis –el núcleo de convicción dramática– del es-

11 El estrado de los acusados, las cuerdas con las que tiran de ellos, el pañuelo rojo que se deja caer al suelo como símbolo de condena.



pectáculo. Sin embargo la luz también indica el paso del tiempo y el lugar a través de una iluminación realista esteticista. Por lo tanto escenografía e iluminación trabajan en la misma estrategia estética estilística, al igual que sucede con el vestuario, con el que diferencian las nacionalidades y jerarquías de los personajes, mostrando la realidad de manera embellecida. El estilo de interpretación difiere según la cultura de cada personaje. El coro y los figurantes favorecen a remarcar la desigualdad de las clases y las injusticias cometidas contra los últimos de la cadena social. Este carácter social del personaje es lo que se asemeja con la estrategia estética estilística realista, ya que busca identificar a los personajes con su correlato social. Sin embargo, las interpretaciones, también buscan los movimientos estilizados, otorgando un relieve a la cualidad de movimiento. Así, escenografía, iluminación, vestuario –la plástica teatral– e interpretación mantienen una armonía estética estilística.

En *La bohème*, por el contrario, se busca una escena caligráfica con el fin de empatizar con los personajes presentados por Puccini, los fragmentos musicales señalan un avance temporal, casi en todo momento, y se ambienta en la época prescrita por el compositor. Se vuelve a recurrir a la estrategia estilística realista esteticista, introduciendo los espacios marcados por el libreto –la buhardilla, el barrio latino, la Barrera D'enfer– pero buscando resaltar la belleza de los lugares; todas las transiciones son fuera de vista, sin querer denotar la artificialidad, por el contrario, busca la ilusión ficcional. La luz permite denotar el paso del tiempo, y con el sistema de alumbrado colocado en la calle, también encontramos una contextualización histórica, pero al igual que el resto de la plástica, busca cautivar con una luz esteticista. Situación similar pasa con el vestuario que define la época, el lugar, incluso remarca la diferencia entre los días festivos y los días corrientes –lo realista–, pero cuida en todo momento el atractivo visual, con la armonía de los colores. Se propone un estilo interpretativo orgánico, logrando complicidad entre todos los personajes –aunque a veces resalte el tema jocoso con alguna expresión agigantada– de igual forma el trabajo con el coro queda detallado, siempre marcando escenas naturalistas y embellecidas, por lo que logra la unidad en la estrategia estética estilística entre todos sus elementos, generando armonía.



En *Payasos* de César Piña, se busca crear un juego metateatral en el que la realidad y la fantasía se mezclan. Pese a que es una ópera inscrita en el verismo, el director ha propuesto generar una metáfora de la realidad como él mismo lo expresa (Vargas, 2009, 11 de diciembre), de esta forma, aunque el primer acto es la vida cotidiana de los comediantes y el segundo el tiempo de la representación, en esta propuesta ambos tiempos se fusionan. El espacio emplea una estrategia narrativa expresionista. Narrativa porque con pocos elementos escenográficos enmarca el lugar de la acción, pero sobre todo opta por la expresividad. Lo hace con diversas armonías de color, incluso, a veces, usa el choque armónico, resaltando más la expresión que la belleza. Las texturas son táctiles naturales modificadas –así se aleja de la mimesis de la realidad– y la iluminación es empleada de manera expresiva –alejada del realismo– incluso utiliza cañones de seguimiento en momentos en los que los comediantes no están representando. El vestuario ayuda a diferenciar a los personajes en sus roles –cuando están en la vida cotidiana o cuando son los comediantes– ayudando a la narrativa, aunque esto también llega a fusionarse, sobretodo con el apoyo de marionetas, que representan a los personajes en los momentos que no están dando función. Alejándose del verismo, tampoco el estilo interpretativo camina en esa senda, proponiendo como base el estereotipo, dentro y fuera del carro de comedias, en un juego del teatro dentro del teatro. Los acróbatas son integrados en momentos que no tienen que ver con la representación, nuevamente mezclando los tiempos oníricos y los reales. El coro es colocado de manera expresiva como multitud bajo una iluminación roja, desdibujando sus rostros; los actores y marionetas comparten sus suerte, mezclando la teatralidad y la realidad, mediante la armonía con el empleo de la misma estrategia estética estilística de la escenografía, la plástica y la interpretación.

En *La mujer sin sombra* de Sergio Vela, también la armonía es evidente, propone una escena caligráfica pero con una estética muy definida durante toda la representación. Los elementos visuales remarcen la atemporalidad. Busca la ralentización en todos los fragmentos musicales y también en la interpretación como parte de su estética. En relación al espacio, apuesta por una estrategia fantástica, lógica, pero alejada de cualquier realidad conocida. Opta por la primera armonía de color, en la diversa saturación y



valor del azul y por una textura visual espontánea generando un universo fantástico, incluso en el mundo de Barak, que es la Tierra. La ópera transita por diversos ambientes y atmósferas simultánea o consecutivamente, siempre de la mano con su propuesta visual. Los vestuarios, el maquillaje y el peinado, ayudan a generar a personajes fantásticos con una caracterización lejana a nuestro mundo. Los solistas el coro y los figurantes acompañan la estética planteada, con gestos alejados de la naturalidad logrando una obra integrada y armónica en la estrategia estética estilística empleada.

Antonietta de José Antonio Morales, es otra propuesta que presenta armonía, su núcleo de convicción dramática busca adentrar al espectador en la mirada de la protagonista, sin dejar de perder la lógica en los sucesos acontecidos, mezclando escenas oníricas y de regresión. Para la propuesta del espacio, se apuesta por una estrategia narrativa esteticista, con pocos elementos el espectador logra trasladarse de Notre Dame, a la casa de Antonietta, o a un salón de baile –narratividad–, siempre propuestos desde la mirada de la joven, por lo que las imágenes son distorsionadas y las transiciones a vista –esteticismo. Aunque la base de la armonía del color son los tonos neutros, recalcando las emociones de la joven se emplea, por momentos, la saturación de un color en la iluminación, alejándose de lo realista, optando por un diseño de personaje. Los vestuarios de la mano con lo narrativo señalan la época y las clases sociales de los personajes pero no llegan a ser realistas, por ejemplo, los vestuarios de las alegorías –amor, política y arte–son representadas como estatuas humanizadas, aunque no se descuida la parte esteticista. La interpretación mezcla la organicidad en los momentos en los que la protagonista transita por la tranquilidad –que podemos asociar a lo narrativo del espacio– y cargados de expresividad –que podemos asociar a lo esteticista del espacio– incluso sin temor a la exageración en los fragmentos en los que comienza su desesperación. El coro es el pueblo mexicano que la juzga, sus trazos reiterativos inciden más en el tormento de Antonietta. Los bailarines ayudan a la ambientación, de forma destacada el ángel forma parte de las visiones de la protagonista acompañándola hasta su muerte, con una imagen que busca cautivar con su belleza, encontrando, por consiguiente, armonía en la estrategia estética estilística de todos los elementos que conforman la representación.



También *El barbero de Sevilla*, de Juliana Faesler, busca la armonía en la escenificación; su núcleo de convicción dramática pretende denunciar los sutiles mecanismos de sometimiento que emplea Don Bártolo con su pupila y la forma en cómo logra liberarse Rosina a través del amor, de la confianza y la esperanza llevada por Fígaro. Emplea una estrategia narrativa esteticista, remarcando con pocos elementos la casa de Don Bártolo ubicando la peripecia en el siglo XIX —narrativa— y también introduce elementos simbólicos con un diseño de tesis, señalando la casa como una jaula de oro, símbolo del sometimiento y la libertad buscada en el núcleo de convicción dramática, de forma que la escenografía tampoco pretende la mimesis de la realidad. El vestuario, esteticista, es una de las estrategias que el barbero usa para dar ánimo a la joven, por lo que también se vuelve un elemento simbólico. Las transiciones a vista, forman parte del atractivo visual —en la estrategia estilística esteticista— y están unidas a la propuesta de la libertad que Fígaro le lleva a Rosina al desmontar la jaula de oro, alejándose nuevamente de lo realista. La iluminación de la mano a lo esteticista permite generar atmósferas unidas a la desesperación o al júbilo. En la cuestión interpretativa se busca la farsa, resaltando las acciones dinámicas, jocosas, incluso exageradas, sin dejar de señalar la tiranía y el sometimiento. Por lo que la propuesta narrativa de la escenografía, que marca lugar y tiempo, sin ser realista, posibilita no solo que la iluminación y el vestuario se alejen de la mimesis del mundo, sino que el mismo código de interpretación, comparte esta estrategia, al remarcar un estilo farsesco, no naturalista y que además señala gestos simbólicos —como la ya nombrada acción de desmontar la jaula de oro, en la búsqueda de la libertad, o vestir a Rosina como símbolo de la esperanza que le llevan a la joven—, dando como resultado una armonía en la estética estilística de todos los elementos de la representación.

Con *Fidelio* de Mauricio García Lozano, también optan por la armonía en la estrategia estética estilística, hacen constante énfasis en el núcleo de convicción dramática propuesto: mostrar las cárceles que nos aprisionan hoy en día; debido a ello, traslada la peripecia a la actualidad. Desde la obertura introduce los temas de la uniformidad, el miedo a ser diferente, la falta de expresión y el consumismo como un falso bienestar. Emplean



una estrategia estética estilística narrativa esteticista. Narrativa mostrando las condiciones inhumanas de los prisioneros, con un diseño de tesis, recreando el ambiente carcelario, empleando la cuarta armonía de color, con el uso de tonos grises, que cambia al final de la obra para hablar de la libertad, usando el colorido en oposición al gris tanto en el vestuario como en la escenografía. Esteticista al resaltar un espacio geométrico que logra una composición armónica y equilibrada junto con una iluminación esteticista. Busca generar constantemente ambientes y atmósferas que de la mano recalcan la cárcel y la represión. En la cuestión interpretativa, todas las acciones señalan al núcleo de convicción dramática, el coro refleja la uniformidad de la sociedad y los bailarines ayudan a ambientar los lugares de cárcel o de libertad, pero no de forma realista, sino mezclando diversos estilos: estatismo, orgánico, estético e incluso la farsa. La estrategia narrativa, que no tiene la intención de imitar al mundo, también hace permisible esta falta de naturalidad interpretativa, por lo que se encuentra armonía en la estrategia estética estilística narrativa esteticista tanto en los elementos plásticos como en la propuesta de interpretación de esta puesta en escena.

Finalmente, también de García Lozano, *Don Giovanni* opta por la armonía en las estrategias estéticas estilísticas; el núcleo de convicción dramática remarca el motor erótico del personaje, incapaz de amar a nadie más que a sí mismo, colocando una atmósfera de ensoñación y evidenciando el drama jocoso, marcando la confrontación entre hombre y mujer, entre la víctima y la cómplice, entre la vida de libertad y el camino que inevitablemente conduce a la muerte. Para hablar de estos temas universales y de gran calado filosófico el director elige una estrategia estética estilística abstracta esteticista en la plástica teatral. La peripecia no marca una temporalidad concreta, los cambios escenográficos denotan el avance temporal siguiendo una lógica del sueño. En los fragmentos musicales indistintamente se propone un avance o una ralentización ya que con ellos tampoco busca figurar la realidad. Gracias a la estrategia estética estilística abstracta, todo transcurre en un laberinto de camas, donde el protagonista realiza sus hazañas; junto con el espejo del techo,¹² el vestuario sensual y los colo-

12 El espejo le atrapa en su reflejo remitiendo al mito de Narciso.



res rojos –con diversos valores y saturación, empleando la primera armonía del color– remarcan el erotismo. El espacio, por consiguiente, busca un diseño de tesis. No se pretende un lugar reconocible, pero sí se sugieren constantes atmósferas, que resaltan las pasiones o la muerte, a veces de manera confrontada en un choque armónico de colores. La interpretación, en consonancia con lo anterior, tampoco busca la naturalidad, se decanta por la farsa, por el estatismo, o incluso por organicidad, siguiendo la lógica del sueño. El coro no forma parte de su propuesta en la trama, pero sí de la estética al colocarles en el escenario, lo que denota el afán no sólo abstracto sino esteticista de la puesta en escena. Los actores y bailarines, por otro lado, son importantes en la peripecia, las mujeres como cómplices de Don Giovanni propiciando el eros en escena, pero también buscando levantar la conciencia del villano. De esta forma la estrategia estética estilística abstracta esteticista, logra generar unidad entre la plástica que remarca un laberinto de camas, alejándose de la realidad y de la contextualización espacio temporal de la obra, sin hacer a un lado la belleza visual generada con los colores, la iluminación, el vestuario y el equilibrio compositivo; y el estilo interpretativo, que aunque por momentos genera un estilo orgánico, no como un estilo predominante, sino combinándolo con el estatismo, la farsa, lo estético, entretejidos con escenas metafóricas, ensoñaciones e incluso pesadillas, remarcan nuevamente la lógica del sueño, que logran fusionarse con la estrategia estética estilística abstracta esteticista.

Por otro lado, aparecen las obras que presentan una contradicción coherente. *La hija del regimiento* de Piña busca una escena caligráfica pretendiendo el disfrute del espectador. Emplea una estrategia estética estilística teatral esteticista, el espacio remarca la artificialidad con el uso de elementos bidimensionales aunado a una iluminación esteticista. También los elementos plásticos, como la utilería, remarcan esta teatralidad, aunque no todos, en la justificación del uso que se les da, con lo que genera una incoherencia. El vestuario se asemeja más con lo realista, aunque no deja de ser esteticista, sin embargo con el añadido de algunos elementos –plumas en los peinados de las mujeres y maquillaje exagerado en los hombres aristócratas– se busca la teatralización de este. En la cuestión del tiempo y la estructura dramática musical, el director propone varios recortes en la par-



titura original y en contraparte añade otros fragmentos lúdicos, esto hace que el resultado sea una adaptación a la ópera de Donizetti, cuyo objetivo responde al de dar dinamismo a la representación, aunque con ello quita fragmentos importantes que ayudan a señalar los sucesos de la peripecia. Si bien es coherente en el objetivo de la propuesta, las estrategias estéticas estilísticas no responden siempre a lo teatral esteticista, por consiguiente emplea una contradicción coherente. El director busca dejar claro al espectador el objetivo inicial de divertimento y para ello decide romper con la armonía de las partes en prejuicio de la coherencia y a favor del humor.

Con *El elixir de amor*, también de Piña, el director busca de nuevo una escena caligráfica. Apuesta por una interpretación farsesca y de nuevo apuesta por una estrategia estética estilística teatral esteticista. La escenografía es a base de telones –colocando texturas visuales decorativas, mismas que se usan en otros elementos escenográficos, a excepción de algunos que rompen con esta apuesta debido al uso que les dan, mesas, sillas u objetos de utilería– lo que permite constantes cambios escenográficos de manera ágil, aunque al saltar de un espacio a otro, generan confusión en el tiempo y espacio escénico, sin embargo su justificación la encuentra al buscar el dinamismo en la obra. Intercambia diseño de ambiente y de personaje: los telones del primer término remarcan el interior de los personajes, con imágenes de descampados, solitarios, aunado con una luz tenue, dando la apariencia de anochecer, siendo más el reflejo emocional del personaje; por otro lado, los telones del tercer término hacen énfasis al ambiente y la iluminación remarca la hora del día. El director busca, con ese contraste, hacer énfasis en el personaje o en el ambiente, y que el público así lo comprenda, de manera que se emplea una contradicción coherente. En el resto de la propuesta se mantiene armonía en la estrategia estética estilística teatral esteticista empleada, el vestuario, aunque de corte es realista, los colores vistosos permiten por un lado la teatralidad de los mismos y por el otro, el atractivo visual, es decir, la búsqueda esteticista. La interpretación farsesca en todos los personajes, permite también la coherencia con la teatralidad buscada.

En *Nabucco* de Lombana, se habla de la libertad de un pueblo oprimido en núcleo de convicción dramática y lo hace de manera metateatral, tras-



ladando la peripecia a la época de Verdi, proponiendo incluso a este personaje, inexistente en la ópera original, como protagonista de la historia, fusionándola con el contexto de la peripecia en el año 560 a.C. A pesar de esta teatralidad, emplea una estrategia estética estilística realista esteticista con la escenografía, colocando un palacete italiano que contextualiza la propuesta del director y además coloca la escena de forma embellecida. Ya tenemos lo teatral y los realista, sin embargo en la interpretación opta por lo estereotipado, contrario a lo realista. El director busca que esta contradicción se entienda como un guiño a lo teatral. Los clichés quieren reflejar la interpretación de aquella época, colocando los divismos de los actores sobre el escenario, también buscan remarcar que se trata de un ensayo y aún van descubriendo su rol, dicha interpretación estereotipada desaparece al final, cuando los “actores de Verdi” se apropian de los personajes de la ópera *Nabucco*, cambiando a un estilo orgánico, por lo que ambos elementos contradictorios entre sí, el espacio realista y la interpretación estereotipada, obedecen a la propuesta del director, generando una contradicción coherente.

En *Tosca*, también de Luis Miguel Lombana, algunos elementos escénicos son contradictorios en la estética estilística realista esteticista que predomina. La escenografía sí responde a esta estrategia, ubicando de manera mimética cada lugar de acción, además de una forma embellecida, pero el vestuario busca más lo simbolista —colocando simétricamente la mitad de un color y la otra de otro, con combinaciones diferentes para cada personaje mostrando su dualidad— ambos elementos buscan destacar el núcleo de convicción dramática propuesto, la corrupción, el abuso del poder y el acoso. Por ejemplo, Scarpia reza arrodillado en la iglesia —en un contexto realista— mientras planea sus crímenes, y a través de la dualidad del vestuario se expresa su hipocresía. La iluminación transita entre lo realista, generando ambientes y marcando la hora del día; también esteticista, logrando belleza visual, y por momentos busca los simbolista, en el rojo amanecer tras la muerte de Tosca —de forma que es realista al señalar el amanecer que despierta, pero también es símbolo del suicidio de la protagonista (que se caracterizó siempre por el uso de este tono). Aunque la interpretación no presenta el mismo estilo en todos los cantantes —se mezcla el estereoti-



po, la organicidad y por momentos el concertino—, las acciones marcadas por Lombana sí responden a su núcleo de convicción dramática inicial con acciones que resaltan constantemente el acoso y la represión. Por lo tanto, pese a que no todos los elementos de la puesta en escena obedecen a la estrategia estética estilística realista esteticista —en el caso del vestuario que busca lo simbolista al igual que en algunos momentos de la iluminación y en el caso de la interpretación que mezcla varios tipos— todos los elementos encuentran su justificación dentro del núcleo de convicción dramática, de manera que se genera una contradicción coherente.

La propuesta de *El Trovador* de Mario Espinosa, busca resaltar en su núcleo de convicción dramática la venganza y la incapacidad del hombre por amar al hombre. Coloca la peripecia en un mundo futurista, donde ha acontecido un fin del mundo y se prevé el siguiente mediante proyecciones que denotan un asteroide acercarse a la Tierra. Hay un distanciamiento con la realidad en los elementos plásticos, con una estrategia estética estilística narrativa esteticista. Contextualiza el tiempo y el lugar con pocos elementos escenográficos sin pretender una mimesis de la realidad, como puede verse en el uso de las texturas táctiles naturales modificadas; el vestuario tampoco genera una estética realista, aunque presenta una semejanza en la confección del traje de época, algunos elementos, como las telas, o distorsiones en la hechura, le distancian; sin embargo la interpretación busca caminar por la senda del naturalismo —aunque a veces se remarca el estatismo o el estereotipo— con ello se genera una contradicción entre ambas estrategias, la naturalista de la interpretación y la narrativa en la plástica (que no realista como correspondería al naturalismo interpretativo), sin embargo el director ha optado por esta interpretación orgánica, porque busca reflejar la perversidad de la humanidad que vuelve a cometer sus mismos errores y por ende busca generar cercanía con los personajes, de manera que se origina una contradicción coherente entre la plástica y la interpretación.

En *Madama Butterfly*, de Faesler, queriendo destacar la labor de las madres trabajadoras que además sostienen la familia a falta de un varón, optan por una plástica alejada de la realidad, con una estrategia estética estilística narrativa esteticista, sin embargo, el vestuario es realista, de forma que la



plástica no emplea siempre la misma estrategia. Sin embargo, la directora ha querido por un lado mantener una distancia con el lugar de la peripecia, Nagasaki, señala el lugar, pero sin pretender una copia de la realidad, incluso por momentos busca resaltar el núcleo de convicción dramática con el empleo de metáforas visuales de forma que en lugar de flores colocan listones y en lugar de árboles, kimonos, todo ello hace referencia a la propuesta que pretende reflejar a las mujeres ganándose la vida con la costura y que se va entendiendo en el transcurso de la propuesta; sin embargo, el vestuario sí busca mantener un realismo, incluso acentuado en el segundo y tercer acto que cambian de un vestuario nipón a un vestuario occidentalizado. Ellas deben enfrentarse solas ante una sociedad perversa y mediante el vestuario genera la cercanía con el espectador. En esto se puede entender que ambos elementos plásticos, con diferentes estrategias estéticas estilísticas, obedecen al núcleo de convicción dramática y, por consiguiente, presentan una contradicción coherente.

En el último bloque, dentro de las puestas en escena que no mantienen una armonía en la estética estilística, encontramos a *El pequeño príncipe*, de Lombana, optando por diversas estrategias en la parte visual. La escenografía es narrativa sin pretensiones de una mimesis de la realidad y esto es contrario a la propuesta del vestuario realista –incluso opta por humanizar a todos los personajes, a las flores, a la zorra, a la serpiente, menos al agua. La iluminación va de la mano con lo expresionista, sin miedo al displacer visual, aunque en el resto de plástica emplea una estilística esteticista, lo que vuelve a generar una contradicción. La interpretación, por su parte, transita por diversos estilos –naturalista, estética, estereotipada– y la época es desdibujada con vestuarios que primordialmente remarcan los años sesenta, aunque otros elementos del vestuario y plásticos –la avioneta– señalan los años treinta, cuarenta o cincuenta. En uno de los cuadros, puramente orquestales, colocan una escena que no corresponde con lo planteado en el programa de mano, en el que el geógrafo invita al pequeño príncipe a visitar la Tierra, en lugar de eso, una escena, en corte mudo, señala la distracción causada por mujeres hippies a hombres de negocios, alejándose de la peripecia, quizá con el fin de señalar cómo era el mundo antes de la llegada del pequeño príncipe pero tampoco es una idea que logra concre-



tarse, por lo que, al no seguirse una misma estrategia estética estilística en la puesta en escena que parezca tener una justificación dentro del núcleo de convicción dramática, no existe ni una armonía ni una contradicción coherente en esta puesta en escena.

En *La flauta Mágica*, de Morales, se busca una estrategia estética estilística abstracta simbólica, buscando colocar la peripecia en las culturas precolombinas ubicadas en el sur de México de una manera abstracta y distorsionada, empleando proyecciones sobre la escenografía, en contraposición, el vestuario es remarcadamente realista, lo que genera una contradicción en la estrategia empleada. Por otra parte, si bien busca acercar la historia al espectador, castellanizando los diálogos, se denota más una artificialidad, con una interpretación estereotipada, situación que desaparece en los fragmentos cantados en alemán, siendo todo más orgánico. Los diálogos, además, aunque siguen el hilo de la trama, están simplificados, perdiendo la profundidad buscada en el libreto, propiciando más lo jocoso de la obra, con ello queda endeble la pretensión de dar una nueva visión a la ópera de Mozart. Por lo tanto, ni la parte plástica –escenografía y vestuario– apuntan a una misma armonía en las estrategias estéticas estilísticas –una abstracta y otra realista– ni tampoco la interpretación –estereotipada y orgánica– lo hace. Así mismo no hay una relación de estas decisiones en la plástica teatral con respecto al núcleo de convicción dramático, por lo que no se genera armonía en las estrategias estéticas estilísticas de esta puesta en escena.

Finalmente *La traviata*, de Faesler, que cambia drásticamente la época de un acto a otro denotado con el cambio de vestuario, aunque después se aclara que era una fiesta de disfraces, algo que a priori no se logra comprender. Emplean una estrategia estética estilística narrativa esteticista, señalan la localidad pero no de manera mimética, sin embargo, apuestan por elementos realistas en el mobiliario, contrastando con otros que son completamente artificiales, como rompimientos de árboles –elementos bidimensionales, que emplean una textura visual decorativa– y estructuras tubulares para las paredes –tridimensionales, con textura táctil– de manera que la plástica presenta diversas estrategia estéticas estilísticas. El estilo interpretativo tampoco presenta unidad –transita entre la orgánica, la estereotipada y la concertina–; y la convención entre personajes y espacio es



desdibujada al traspasar las paredes ficticias delineadas con los elementos escenográficos propuestos, sin que esto quede justificado en el núcleo de convicción dramática, que busca generar empatía con una mujer que abraza su libertad. Ninguna de las contradicciones tanto en la plástica como en la interpretación, parecen quedar justificada con el objetivo de la propuesta, por lo que esta puesta en escena tampoco genera armonía en las estrategias estéticas estilísticas empleadas.

5.4 LÍNEAS PREDOMINANTES Y NOVEDOSAS

En este apartado nos proponemos hacer una síntesis de las líneas predominantes y las líneas novedosas o menos empleadas en las escenificaciones operísticas del Palacio de Bellas Artes.

El método empleado es la analogía, con ayuda del esquema panorámico anterior, relacionando cada una de las líneas de estudio por un lado, y por el otro cada una de las óperas analizadas.

1. La primer cuestión relevante es la tendencia en las escenificaciones a buscar un núcleo de convicción dramática en oposición a una escena caligráfica. Esta concepción de los directores ayuda a comprender que la ópera, en la compañía nacional de México, además del entretenimiento, busca provocar la reflexión del espectador. Este arte habla al público de hoy, los temas abordados por los grandes compositores: Verdi, Puccini, Ibarra, Donizetti, Mascagni, Leoncavallo, R. Strauss, Mozart, Rossini y Beethoven —por mencionar las compositores de las óperas analizadas— siguen siendo tan actuales como entonces y responden a una problemática social vigente hasta nuestros días, en el que pese al paso del tiempo, la esencia del hombre permanece.
2. En relación al tiempo y la estructura dramática musical predomina respetar la época del argumento y menos común es mezclar dos épocas distintas. Los directores prefieren ser conservadores en este punto ya que cambiar la época del libreto puede suponer una contradicción en el contexto de la peripecia.

Prevalecen las propuestas sin interrumpir la acción durante la escenificación y casi no se emplean las pausas con oscuros y telón. El uso



del telón, tan común desde la aparición del teatro a la italiana, parece no continuar en el siglo XXI y haber caído en desuso según revelan estos datos. Esto resulta como consecuencia de la remodelación realizada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, en donde la maquinaria teatral fue modernizada durante el 2009 y 2010, permitiendo los cambios a vista, ágiles y seguros, que posibilitan la continuidad de la acción escénica, convención que parece responder a la preferencia del espectador mexicano al ser una apuesta hegemónica en la mayoría de las representaciones.

Para el avance temporal, suele denotarse sobre todo con el cambio escenográfico y de manera usual se emplean carteles, proyecciones, mobiliario, objetos o efectos especiales. Esta preferencia de los directores señala por un lado que los cambios generados con la escenografía, es un recurso que permite mostrar el paso del tiempo al espectador de manera evidente, por otro lado el hecho de introducir nuevos estímulos visuales, ayuda a activar la atención del público mediante la sorpresa visual, tema relacionado con la constante búsqueda estética en casi todas las puestas en escena, incluso en las que no tienen marcadamente esta búsqueda estética, reconocen la importancia de activar la atención del espectador con este tipo de recurso.

En relación al tiempo en los fragmentos musicales, lo más usado es buscar una combinación entre el avance, la ralentización, el tiempo de resumen y la detención temporal y menos común es proponer únicamente un tiempo de ralentización. Con esto se evidencia la importancia de la música en la puesta en escena a la que dicta sus leyes, así como a la afirmación de los directores que reconocen estas sugerencias marcadas por la música; los distintos tratamientos del tiempo evitan que la puesta en escena mantenga una monotonía, por el contrario, al introducir estos cambios temporales, la dinámica escénica permite mantener el estímulo en la representación.

3. En la línea del espacio escénico predomina la estrategia estética estilística narrativa esteticista y como líneas novedosas la fantástica, la abstracta esteticista y la abstracta simbólica. Esto quiere decir que los directores buscan ubicar al espectador en un contexto determina-



do, sin necesariamente acudir a lo realista, o a la mimesis del mundo, pero sí buscan imprimir datos locativos y temporales que ayuden a introducir la peripecia. Destaca el espacio de tesis y el menos empleado es el de personaje, con ello se puede reconocer la importancia que el director escénico da a su núcleo de convicción dramática y a la intención de hablar directamente al espectador de Bellas Artes. Por otro lado tenemos, junto a lo narrativo lo esteticista, la insistencia del atractivo visual: presentar un mundo embellecido parece ser un prioridad en la ópera mexicana.¹³ Este aspecto es una constante de la ópera desde sus inicios más allá del lugar de producción y se vincula con el objetivo de acompañamiento musical de la escenificación operística. La belleza de la música busca un correlato en la imagen y persigue la experiencia estética de lo sublime.

Las transiciones suelen ser mezcladas —a vista y no, por la maquinaria y por los actores— y menos usual son los cambios fuera de vista. Nuevamente con relación al tiempo, la preferencia del espectador responde a la continuidad de la puesta en escena, de forma que las transiciones o bien son efectuadas dentro de los intermedios estipulados, o bien son efectuados durante los actos, sin detener la acción, además esta situación es posible gracias a los ya nombrados avances tecnológicos implantados en el Palacio de Bellas Artes y va ligado al atractivo visual en la preferencia estilística esteticista, generando un impacto en la plástica de la escena, manteniendo la atención del espectador.

La tipología escenografía más recurrente es la semifija con espacio consecutivo y menos usuales son las de cambio total con espacio simultáneo, o con espacio simultáneo y consecutivo, incluso las tipologías que nunca son empleadas son todas las fijas —de espacio único, consecutivo o simultáneo. Esto significa que el cambio escenográfico es una propuesta constante en todos los directores estudiados, sin embargo predomina la semifija con espacio consecutivo ya que esto

13 La tecnología implantada en la maquinaria del Palacio de Bellas Artes responde a la necesidad de permitir nuevas posibilidades escénicas en las producciones de las compañías nacionales que se presentan en este recinto, en este caso concreto, la compañía de ópera.



permite cambios ágiles, manteniendo una parte fija y otra movable, y por otro lado los espacios consecutivos también posibilitan la legibilidad de la puesta en escena, marcando las sucesiones de los espacios de representación, de forma que los directores acentúan el interés por la agilidad en los cambios y la legibilidad de la puesta en escena.

Con respecto a las armonías de color, todas suelen emplearse y es más común mezclar varias armonías, que permanecer con una fija durante toda la obra. Esto acentúa la preferencia en la búsqueda estilística esteticista de las puestas en escena en la Ópera de Bellas Artes, cambiar de una armonía a otra, también es una manera de capturar la atención del espectador mediante la sorpresa visual, a veces estos cambios responden a las atmósferas buscadas, recordando que los colores permiten la asociación directa con las emociones, de manera que es una búsqueda recurrente propiciar dichas mezclas de armonías. Como excepción, algunos directores usan choques contrastados de color con el fin de expresar, a través del *displacer* visual, el desequilibrio emocional de los personajes.

En relación a la textura, la más utilizada es la táctil natural asequible y como menos frecuente la visual espontánea y la visual organizada. Ya se ha dicho que la textura táctil natural asequible permite al espectador reconocer por analogía las sensaciones táctiles de las superficies escenográficas, por lo que se crea también una experiencia sensorial, siendo otra manera de comunicación al espectador, debido a ello su uso es destacado en las óperas analizadas. Por otra parte es interesante señalar el casi nulo uso de las video proyecciones como recurso. Es algo sorprendente ya que es un elemento escénico muy cercano al espectador actual y hasta el público más conservador está familiarizado con este medio, tan común en el mundo contemporáneo.

Con respecto a los ambientes y atmósferas, generados en las óperas analizadas, se puede comprobar que la mayoría optan por realzar ambientes. Esto se debe a que predominan las estrategias estéticas narrativas e incluso realistas, los ambientes que proporcionan información locativa, temporal y social, es decir que contextualizan la peripecia, son evidentes en este tipo de estrategias estéticas, a la par, los directores de



dichas propuestas no dejan de buscar una atmósfera bajo la intención de transmitir sensaciones al espectador, sin embargo, al existir menos propuestas estéticas abstractas o estilísticas expresionistas, en las óperas analizadas, que son las que suelen poner una mayor énfasis en las atmósferas, por consiguiente también es menos recurrente en la Ópera de Bellas Artes destacar únicamente las atmósferas escenográficas.

Con respecto al vestuario, como se ha mencionado en relación al tiempo, es otra manera recurrente de señalar el avance de la acción, y por consiguiente, en varias ocasiones de marcar el arco del personaje. El vestuario responde a la línea predominante de la estrategia narrativa esteticista. Lo narrativo –y como segunda estética predominante lo realista– del vestuario, ayuda a contextualizar la obra, permitiendo al espectador reconocer una época y un lugar así como el nivel socio económico de los personajes. Y con respecto a lo esteticista el vestuario suele acompañar esta búsqueda del embellecimiento –logrado con las telas, el volumen, la armonía en los colores y la confección de los mismos.

La iluminación, también encontrada dentro de la plástica, al igual que el vestuario, es otra de las maneras recurrentes de marcar el paso temporal de la obra. No deja de buscar la belleza de las imágenes, conforme a la estrategia estilística esteticista, y de la mano con la estrategia estética narrativa y realista, ayuda a contextualizar la época histórica –las fuentes luminosas con frecuencia vienen de velas o de lámparas de gas– y permiten reconocer el momento del día. Además de ello, la iluminación, que implica el uso del color, va indiscutiblemente unido con la generación de atmósferas.

4. En relación a la interpretación podemos concluir que lo más común es la mezcla de diversos estilos interpretativos en la escenificación en vez de utilizar uno solo, y el estilo menos usado es el estatismo tipo concierto y el estético. Como bien se ha señalado en el capítulo tercero, el número de ensayos habituales en la producción de ópera es justo y debe dividirse en musicales y escénicos. Esto conlleva a que sea poco el tiempo que tienen los directores para la dirección de los intérpretes, de manera que es recurrente que cada actor emplee el estilo



con el que está familiarizado. También sucede que estos contrastes en el estilo de interpretación devenga de una propuesta de dirección que busque generar estas variaciones para diferenciar unos momentos de otros, como escenas oníricas de reales, escenas serias de cómicas o personajes de distintas culturas.

Con relación al coro lo más usual es la búsqueda del trabajo uniforme y lo menos es que no formen parte de la escena. Al igual que en el párrafo anterior, se vuelve a destacar el número reducido de ensayos escénicos, impidiendo al director detallar el carácter o la individualidad de cada integrante del coro. Se busca más un movimiento orgánico y menos estático, pese a que no se detalla la individualidad, el director se centra en la búsqueda de un trazo escénico lógico acorde a la peripecia. De igual manera es más frecuente incluir al coro como parte de la trama que proponerlos con un fin estético, si bien la mayoría de las composiciones incluyen al coro como parte de la peripecia, no por ello debe ser un supuesto en la escena, ya que como se ha demostrado, es posible quitar al coro de su participación directa en la trama y colocarles con un fin estético, como lo fue el caso de *Don Giovanni*.

En la cuestión de los figurantes, los más usual es introducir en la representación varios tipos de integrantes “extra” —que no están prescritos en el libreto o no cantan como los solistas que forman parte del elenco—; de manera destacada se proponen actores y bailarines, lo menos común es apostar únicamente por músicos o por acróbatas. Como bien se ha mencionado en el capítulo tercero, el ballet es un elemento muy recurrente en las óperas, ya que condicionó su representación, cuando menos, en los teatros franceses, aunque esto afectó a compositores de otras nacionalidades interesados en estrenar sus óperas en esos escenarios, por lo que escénicamente también sigue siendo un elemento común. A esta cuestión se une el apoyo de actores tanto para los personajes mudos —sin líneas cantadas, pero con una participación directa en la peripecia— como para resaltar los núcleos de convicción dramática propuestos por el director, de manera que hay una hegemonía por introducirlos en la ambientación de la obra, y de manera menos recurrente es introducirlos dentro de la trama cuando no están



prescritos en el libreto, ya que esto también afectaría a la peripecia, aunque algunos directores se han aventurado a ello.

5. Para el último recuadro del esquema panorámico, sobre la armonía, contradicción coherente o falta de armonía en la propuesta escénica, logra apreciarse que lo más buscado por los directores es la armonía en la estrategia estética estilística de todos los elementos plásticos e interpretativos que involucran la ópera y lo menos buscado es la desarmonía. Esto se debe a que los directores buscan la unidad en la línea creativa, determinada desde su lectura contemporánea, de la que extraen su núcleo de convicción dramática, es decir, que lo que se quiere transmitir y las herramientas expresiva para lograr el objetivo condicionan toda la puesta en escena, permitiendo la “polifonía” entre todos los elementos de la puesta en escena.

Como se ha señalado al inicio de este capítulo, en el cuadro panorámico se ha destacado con letras naranjas las líneas predominantes de cada tema de estudio, y se ha puesto con letras rojas las líneas novedosas. Esto permite puntuar y señalar el número de líneas hegemónicas de las puestas en escena analizadas y puntuar y señalar las líneas novedosas o menos comunes. La suma de las líneas predominantes encontradas en el esquema panorámico es de 19. Por otro lado, las líneas novedosas o menos comunes, al encontrarse más en la particularidad de cada puesta en escena, según el cuadro panorámico, suman 29. De manera gráfica se muestra en la tabla 40 esta explicación.

Teniendo en cuenta lo anterior, en la tabla panorámica se señala el número de líneas predominantes que tiene cada puesta en escena y el número de líneas novedosas. De esta forma el orden de las óperas con mayor número de líneas predominantes es: Antonieta de Morales (15); Turandot de Lombana y El trovador de Espinosa (14); Tosca de Lombana, Fidelio de García Lozano, El barbero de Sevilla y La traviata de Faesler (13); Don Giovanni de García Lozano, *Madama Butterfly* de Faesler, *La flauta mágica* de Morales, *Payasos* de Piña y *Nabucco* de Lombana (11); *El pequeño príncipe* de Lombana, *Cavalleria rusticana* y *El elixir de amor* de Piña (10); *La bohème* de Lombana (9); *La hija del regimiento* de Piña (8) y finalmente, *La mujer sin sombra* de Vela (7).



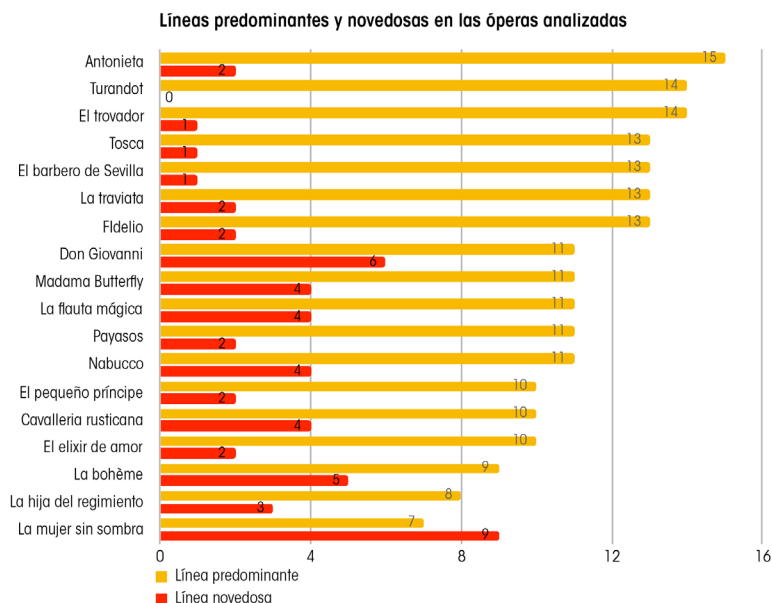
Líneas predominantes				
PLANTEAMIENTO	TIEMPO ESCÉNICO	ESPACIO ESCÉNICO	INTERPRETACIÓN	CONCLUSIÓN
1) Núcleo de convicción dramática	1) Se respeta el tiempo argumental 2) No hay interrupción de la acción 3) Escenografía denota avance temporal 4) Los fragmentos musicales muestran un tiempo combinado.	1) Estrategia narrativa-esteticista 2) Diseño escenográfico de tesis 3) Las transiciones son mezcladas 4) Escenografía sencilla con espacio consecutivo 5) Se usan varias armonías de color 6) Textura fácil natural asequible 7) Ambientes y atmósferas	1) Se mezclan los tipos de interpretación 2) El coro es uniforme 3) El coro tiene movimientos orgánicos 4) El coro como parte de la trama 5) Se proponen varios figurantes 6) Figurantes como ambientación	Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 4 Espacio escénico: 7 Interpretación: 6 Conclusión: 1
1 punto	4 puntos	7 puntos	6 puntos	1 punto
Total 19 puntos				
Líneas novedosas o menos comunes				
PLANTEAMIENTO	TIEMPO ESCÉNICO	ESPACIO ESCÉNICO	INTERPRETACIÓN	CONCLUSIÓN
1) Escena caligráfica	1) Se mezcla el tiempo argumental 2) Hay interrupción de la acción con oscuros y telón 3) Avance con: Superfluos 4) Objetos especiales 5) Efectos 6) Carreles 7) Mobiliario 8) Los fragmentos son ralentizados	1) Estrategia abstracta-esteticista 2) Abstracta simbólica 3) Fantástica 4) Diseño de personaje 5) Transiciones fuera de vista 6) Cambio total/espacio consecutivo 7) Cambio total/espacio consecutivo y simultáneo 8) Se usa una sola armonía de color 9) Textura visual espontánea 10) Textura visual organizada 11) Predominan atmósferas	1) Interpretación Estética 2) Concierina 3) Coro no forma parte de la escena 4) El coro es estético 5) El coro como parte de la estética 6) Se proponen figurantes músicos 7) Arámbatos 8) Figurantes como parte de la trama	1) No se busca la armonía entre todos sus elementos
Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 8 Espacio escénico: 11 Interpretación: 8 Conclusión: 1	Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 8 Espacio escénico: 11 Interpretación: 8 Conclusión: 1	Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 8 Espacio escénico: 11 Interpretación: 8 Conclusión: 1	Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 8 Espacio escénico: 11 Interpretación: 8 Conclusión: 1	Planteamiento: 1 Tiempo escénico: 8 Espacio escénico: 11 Interpretación: 8 Conclusión: 1
1 punto	8 puntos	11 puntos	8 puntos	1 punto
Total 29 puntos				

Esquema 20. Síntesis de las líneas predominantes y novedosas en las puestas en escena de las Óperas de Bellas Artes, realizado para esta tesis



Visto desde el otro punto, el orden de las obras que cuentan con un mayor número de líneas novedosas o menos comunes en la Ópera de Bellas Artes es: *La mujer sin sombra* de Vela (9); *Don Giovanni* de García Lozano (6); *La bohème* de Lombana (5); *Nabucco* de Lombana, *Cavalleria rusticana* de Piña, *La flauta mágica* de Morales y *Madama Butterfly* de Faesler (4); *La hija del regimiento* de Piña (3); *El pequeño príncipe* de Lombana, *El elixir de amor* y *Payasos* de Piña, *Antonieta* de Morales, *La traviata* de Faesler y *Fidelio* de García Lozano (2); *Tosca* de Lombana, *El trovador* de Espinosa y *El barbero de Sevilla* de Faesler (1); finalmente, con ningún punto *Turandot* de Lombana (0).

A continuación se muestran un gráfico comparativo de las líneas predominantes y novedosas en cada ópera analizada, según se ha expuesto en los párrafos superiores.



Gráfica 1. Líneas predominantes y novedosas en las óperas analizadas, realizada para esta tesis



Extrayendo la media de la puntuación de las líneas predominantes en las óperas analizadas encontramos que $P=11.3^{14}$ y extrayendo la media de la puntuación en las líneas novedosas o menos comunes encontramos que $N=3^{15}$. Como se ha hecho hincapié al inicio del capítulo esto tiene poco que ver con la calidad de la misma, pero sí logra proyectarse que existe una serie de parámetros en común empleados en las puestas en escena estudiadas, señalando una tendencia de las escenificaciones en la Ópera de Bellas Artes, de forma concreta de los directores mexicanos con una mayor trayectoria en la Compañía Nacional de Ópera y en sus producciones del 2010 al 2016.

Predominan en las puestas en escena: La búsqueda de un núcleo de convicción dramática; El respeto por el tiempo argumental marcado por el libreto; La búsqueda de la continuidad escénica sin generar pausas; La señalización del avance temporal con el cambio escenográfico; La combinación de los tiempos escénicos en los fragmentos musicales; El uso de la estrategia estética estilística narrativa esteticista; La preferencia por un diseño escenográfico de tesis, La mezcla en las transiciones, fuera de vista y a vista, por actores y por la maquinaria; La elección por la tipología escenográfica semifija y de espacio consecutivo; El empleo de diversas armonías de color en la representación; La elección de las texturas táctiles naturales asequibles; La búsqueda de ambientes y atmósferas en las puestas en escena; La mezcla de diferentes estilos de interpretación; El trabajo uniforme con el coro; Los movimientos orgánicos con el coro; La introducción del coro como parte de la trama; La propuesta de incluir diversos figurantes en la representación; La incorporación de figurantes en la ambientación; Y la búsqueda de la armonía en las estrategias estéticas estilísticas de todos los elementos de la puesta en escena.

La media de las líneas novedosas o menos comunes (3), señala que existe un uso minoritario del empleo de líneas diferenciales, por lo que podemos concluir que pocas puestas en escena se alejan del camino hegemónico, anteriormente señalado.

14 $15+14+14+13+13+13+13+11+11+11+11+11+10+10+10+9+8+7= 204/18=11.3333$

15 $2+0+1+1+1+2+2+6+4+4+2+4+2+4+2+5+3+9=54/18=3$



6. CONCLUSIONES

HEMOS CONCLUIDO LA FASE EXPOSITIVA de los análisis y realizado la comparativa entre ellos, de esta manera, podemos sacar conclusiones sobre el trabajo escénico en el Palacio de Bellas Artes, realizado por los directores mexicanos con mayor trayectoria en la Compañía Nacional de Ópera, destacando sus puestas en escena en el periodo comprendido entre 2010 y 2016.

En la primera línea estudiada, sobre el planteamiento de la temática y el núcleo de convicción dramática, se puede concluir que los directores de escena pretenden interpelar directamente al espectador con aspectos que atañen a su realidad. Como temas recurrentes se encuentran la violencia, el abuso del poder, el papel de la mujer en la sociedad y la falta de libertad. Otras propuestas se decantan más por acentuar la forma o la estética de la escenificación, bien colocando al espectador desde la mirada del protagonista, o bien en un juego metateatral mezclando realidad y ficción.

En relación al tiempo escénico y la estructura dramática musical, se puede concluir que predomina respetar la época marcada por el libreto, esto quiere decir que se opta por una ambientación localizada en el pasado; aunque algunas propuestas se decantan por colocarlas en el presente –*Fidelio*–; en el futuro –*El trovador*–; o de forma atemporal –*Don Giovanni* y *La mujer sin sombra*. En *Nabucco*, aunque se juega con dos distancias temporales, ambas remiten a épocas pasadas –560 a.C y s. XIX–; de esta forma se puede decir que existe una predominancia por hablar al espectador de Bellas Artes mediante la retrospectiva. Esta cuestión se relaciona con la búsqueda esteticista que domina la plástica, ya que en la idealización del pasado los directores y escenógrafos encuentran un campo creativo con más posibilidades para crear una belleza estilizada, alejada de la referencia cotidiana del presente histórico del espectador.



Dentro de este mismo apartado apreciamos que gracias a los recursos técnicos, modernizados a partir de la reinauguración del Palacio de Bellas Artes en el 2010, hay una evidente elección en permitir la continuidad escénica sin generar pausas durante los actos para indicar los cambios locativos, evitando interrupciones en la puesta en escena. Como un punto en común entre las dieciocho óperas analizadas, todas presentan cambios escenográficos denotando el paso del tiempo –esto directamente descarta las tipologías escenográficas fijas en las puestas en escena del Palacio de Bellas Artes. Finalmente, respetando la estructura dramática musical de cada ópera, que dicta sus leyes a la escena, se suelen mezclar momentos en los que se permite el avance de la acción y por lo tanto el avance temporal, momentos ralentizados o incluso detenciones temporales –permitiendo la reflexión y el desarrollo del pasaje musical– algunos incluso optan por el tiempo de resumen, sobre todo colocados en momentos puramente orquestales. Pese a ello algunos directores han permitido, debido a su propuesta, el avance continuo de la acción – *La bohème*, *El elixir de amor*, *La hija del regimiento*, *El barbero de Sevilla* y *El pequeño príncipe*– o la ralentización – *La mujer sin sombra*– como una estética elegida. Algunas óperas de manera particular permiten otros juegos temporales en sus escenificaciones, en *Antonieta* es recurrente la regresión, planteado así desde la partitura, pero propiciado en escena por el director, así mismo opta por colocar escenas en un tiempo onírico. Este recurso también es empleado en otras puestas en escena como *Madama Butterfly*, *Payasos*, *El barbero de Sevilla* y *Don Giovanni*. En otras escenificaciones el tiempo se vuelve una prioridad: en el *Trovador* el final del mundo logra vislumbrarse con un asteroide que se acerca a la Tierra; o los tres días que le quedan a la hija de Keikobad para conseguir una sombra, en *La mujer sin sombra*. Los saltos del tiempo, de un acto a otro se hacen evidentes en *Madama Butterfly*, remarcando los tres años que Cio-Cio-San lleva esperando a Pinkerton, el mobiliario de la casa ha cambiado, una máquina de coser señala el hogar ahora habitado por mujeres que buscan ganarse la vida. En esta misma ópera, cambiando radicalmente el final propuesto por Puccini, se denota otro salto del tiempo, mostrando al teniente de anciano, lamentándose por Butterfly, conduciéndole al suicidio. Finalmente, también como una excepción, los directores utilizan recortes



en los recitativos de *La Flauta mágica* y castellanizados con el fin de hacerlo más dinámico, lo mismo que en *La hija del regimiento*, además colocando añadidos escénicos con el fin de resaltar lo cómico y permitiendo el avance temporal, teniendo como resultado, con tantos fragmentos cortados y añadidos, una adaptación de la ópera de Donizetti.

Con respecto al espacio escénico, las escenificaciones tienen preferencia por la estrategia estético estilística narrativa esteticista y realista esteticista, con ello se logra observar que, o bien se busca una mimesis de un lugar reconocido, o cuando menos se busca la verosimilitud permitiendo al espectador tener referencias locativas. Por otro lado, como una elección recurrente, en más del 75% de las óperas hay una inclinación por el placer visual (con una escena embellecida). De la mano con el planteamiento de las óperas, donde se busca un núcleo de convicción dramática, predominan las propuestas que buscan un diseño escenográfico de tesis acentuando el tema abordado por cada director.

Las transiciones suelen ser mezcladas, fuera de vista y a vista. Son realizadas con la maquinaria y con los actores, a veces con una fuerte predominancia por los últimos, pero nunca de manera exclusiva mediante la acción humana. Las transiciones suelen ser parte del atractivo visual y de la apuesta esteticista optada por la mayoría de las puestas en escena, integrándolas como una coreografía visual y como parte de la acción dramática.

Predominan los espacios consecutivos tanto en las tipologías escenográficas semifijas como de cambio total, solo dos propuestas se decantan por espacios simultáneos o simultáneos y consecutivos: *Fidelio*, permitiendo al espectador adentrarse en la prisión como testigo de las injusticias cometidas y en *La mujer sin sombra*, mezclando los tres mundos —el de los humanos, el de los espíritus y el mundo intermedio. Los cambios de lugar parten de los propios libretos y ayudan por un lado al desarrollo de la peripecia y por otro al estímulo visual que evite la monotonía y renueve el interés en el espectador.

Con respecto a las armonías de color, las seis reglas estipuladas en esta investigación son utilizadas en las puestas en escena de Bellas Artes y es frecuente el uso consecutivo de dos o más de las reglas durante la escenificación. Esta predominancia de la armonía en el color tiene su justificación



en la búsqueda de la belleza, en esa línea esteticista que venimos defendiendo, ya que el uso de la armonía de color genera placer visual.

De manera hegemónica también prevalecen las texturas táctiles naturales asequibles. Esto tiene su justificación en que, como hemos expuesto, la tendencia es a que las escenografías sean realistas o narrativas. Las lecturas táctiles naturales asequibles remiten a la realidad, a la naturaleza de las cosas, por lo que copian el modelo del mundo conocido. Así, a través de las texturas los escenógrafos construyen un modelo que remite a lo real (creando lo *realista* o su modelo simplificado, lo *narrativo* en la escena). En aquellas representaciones que la estilística se aleja del realismo o lo narrativo aparecen otras texturas como las visuales o las táctiles natural modificadas. Un ejemplo es *La mujer sin sombra*, de estética estilística fantástica esteticista, donde se usa únicamente la textura visual espontánea, formando parte indivisible de la propuesta estética establecida por Vela. Podemos concluir que las texturas naturales asequibles se utilizan vinculadas a la mimesis del modelo de la realidad (una reconstrucción histórica) y aquellas que usan las visuales o las natural modificadas se vinculan a la pérdida de mimesis por lo fantasioso, metafórico, simbólico o expresivo. Por eso son mayoritarias en las escenificaciones las texturas táctiles naturales asequibles, al predominar lo realista o narrativo como estrategia estética.

En la creación de espacios suele usarse, en casi todas las óperas, ambientes y atmósferas con el mismo peso, son raros los casos que acentúan de manera especial alguna de ellas. Esto también se debe al planteamiento narrativo o realista que predomina en las puestas en escena analizadas, buscando exponer el contexto de la ópera y, al mismo tiempo, la pretensión de provocar sensaciones en el espectador mediante la plástica. En *Payasos*, *Madama Butterfly* y *Don Giovanni*, se decantan, de manera evidente, por resaltar las atmósferas en sus propuestas. La primera, *Pasayos*, lo hace por su tendencia hacia el expresionismo, donde es más importante las sensaciones del espacio que la mimesis de la realidad. En el caso de *Don Giovanni*, emplea una estética abstracta, alejándose de la contextualización de la ópera, y en *Madama Butterfly* la predominancia de la atmósfera responde al esteticismo del planteamiento, en todas ellas, hacen uso del simbolismo en los signos escenográficos (alejándose de nuevo de lo realista).



La escenografía cumple tres objetivos en la escenificación: 1) cumplir una *función locativa*, 2) cumplir una *función estética*, y 3) cumplir una *función de sentido*.

Con el vestuario se señalan: culturas y jerarquías (*Turandot*); el nivel socioeconómico (*La bohème*, *Turandot* y *Antonieta*); la dualidad de los personajes (*Tosca*); la estética (*La mujer sin sombra*); nacionalidades y culturas (*La flauta mágica*, *El elixir de amor*, *La hija del regimiento* y *Turandot*); la distancia con la mimesis de la realidad (*El trovador* y *La mujer sin sombra*); choques estéticos, al cambiar la propuesta de vestuario de un acto a otro (*Madama Butterfly* y *La traviata*); la diferencia entre roles de actores y personajes (*Nabucco* y *Payasos*); remarca el núcleo de convicción dramática (*El barbero de Sevilla* y *Fidelio*); y el erotismo y la sensualidad (*Don Giovanni*). Como vemos, al igual que la escenografía, se aúnan en torno a 1) cumplir una *función locativa* 2) cumplir una *función estética* y 3) cumplir una *función de sentido*. Podemos concluir que estos son los tres ejes que vertebran el diseño de vestuario y de escenografía.

Con la utilería de mano se logra: la identificación con los personajes (*La bohème* y *Madama Butterfly*); marcar la artificialidad (*El elixir de amor* y *La hija del regimiento*); la importancia del objeto en la trama, marcada en el libreto (la flauta, para vencer el peligro en *La flauta mágica*; la daga con la inscripción “con honor muere, quien no puede conservar la vida con honor” misma con la que se quita la vida *Madama Butterfly*); un fin simbólico (el faisán blanco, símbolo de la pureza que bestialmente come *Don Giovanni*; la corona en *Nabucco*, como una manera de buscar, perder o conseguir el poder; la flor pisoteada en *El barbero de Sevilla*, como símbolo de lo que sucede con un hombre calumniado); la ironía (la azucena blanca, símbolo de la pureza entregada a Nedda, infiel a su marido, en *Payasos*). También la utilería forma una parte importante de la plástica escénica, además del uso que se le da, comunica al espectador las intenciones buscadas por el director. Al igual que la escenografía y el vestuario, el uso de la utilería de mano tiene tres ejes: 1) cumplir una *función locativa* 2) cumplir una *función estética* y 3) cumplir una *función de sentido*.

Con la iluminación, cumplida la misión fundamental de permitir la visibilidad del espacio, se remarca: la división del espacio (en *El trovador* la distancia entre una plataforma y otra da la sensación de división espacial);



el sentido del núcleo de convicción dramática (en *Turandot* la distancia entre la princesa y el pueblo es remarcada, además de con la escenografía, con la iluminación); comunica significados al espectador¹, la definición del personaje o su arco emocional²; las pausas temporales (*El pequeño príncipe*); los subrayados dramáticos (la llegada del tío Bonzo en *Madama Butterfly*); la metateatralidad (en *Payasos* los cañones de seguimiento no solo se colocan durante “la representación”, sino en la vida cotidiana de los protagonistas, mezclando realidad y ficción); la generación de efectos especiales que ayudan al entendimiento de la acción dramática (el asteroide estrellado en la Tierra en *El trovador* y la tormenta en *El barbero de Sevilla*). Al igual que la escenografía, el vestuario y la utilería de mano, la iluminación tiene tres ejes: 1) cumplir una *función locativa* (en este caso más vinculado al momento del día que la época histórica) 2) cumplir una *función estética* (especialmente por la capacidad de crear atmósferas por encima de otros grupos sýgnicos como vestuario y utilería de mano) y 3) cumplir una *función de sentido*.

La plástica teatral formada por la escenografía, el vestuario, la utilería y la iluminación en las óperas de Bellas Artes, también logran una unidad gracias a la constante búsqueda de la armonía en las estrategias estéticas estilísticas empleadas. Como se ha mencionado al ser la narrativa esteticista la estrategia predominante, estos elementos sýgnicos de la puesta en escena buscan por consiguiente el atractivo visual –de la estilística esteticista– y la generación de la contextualización –datos locativos, temporales, culturales y sociales–, así como la señalización del paso temporal –según la estrategia estética narrativa– encontrando que estos usos de la escenografía, el vestuario, la utilería y la iluminación son los más utilizado en las propuestas analizadas: *función locativa*, *función estética* y *función de sentido*.

1 Con sus distintas cualidades: intensidad, color, distribución y movimiento.

2 En *La flauta mágica* Sarastro representa al sol y su opuesto es la reina de la noche, señalando esa diferencia con la iluminación; en *Tosca* la luz roja del amanecer acompaña también a la protagonista en su muerte, que siempre se caracterizó por el uso de este color; en *Cavalleria rusticana* la oscuridad remarca la obsesión de Santuzza; y en *El elixir de amor*, buscan remarcar los sentimientos de los personajes mediante la luz, esta cambia de señalar la hora del día a indicar las tinieblas o el enamoramiento de los personajes; marca también la locura en *Nabucco* y la lucubración en *Don Giovanni*.



En relación a la tercera línea del estudio, la interpretación, podemos concluir que predomina de manera significativa la mezcla de varios estilos interpretativos dentro de una misma escenificación. Esto puede deberse a diversos factores: 1) Los tiempos de ensayo son reducidos y cada cantante, según su experiencia, hace uso de su bagaje; 2) Los directores buscan, con los diferentes estilos interpretativos, mostrar a personajes de diversas clases sociales, jerarquías, culturas, destacar personajes oníricos o distinguir sus roles —como comediantes o en sus vidas cotidianas; 3) Dependiendo del momento de la obra los directores eligen un tipo de interpretación, de esta manera: en los recitativos una interpretación orgánica y naturalista, en las arias el estatismo tipo concierto, en los momentos graciosos la farsa (o proponiendo gestos estereotipados). Muchos factores pueden influir en esta mezcla de estilos, lo que es evidente es que son pocas las producciones en las que predomina un único estilo. Ejemplos de esto son: *Nabucco* y *Payasos*, con una fuerte inclinación a lo estereotipado; *Cavalleria rusticana*, por la interpretación estática tipo concierto; en *La hija del regimiento*, *El elixir de amor* y *El barbero de Sevilla* por la farsa; lo naturalista y orgánico se desarrolla continuamente en *La bohème* y *Madama Butterfly*; y como excepción, en *La mujer sin sombra*, de manera permanente se propone una interpretación estética con pocos desplazamientos, movimientos grandilocuentes, codificados y cargados de energía (predominando el estatismo para huir del movimiento cotidiano).

Si bien se ha señalado el trabajo con los intérpretes solistas, la apuesta con el coro, en la mayoría de las puestas en escena, busca un trabajo grupal, uniforme y de conjunto, pocas propuestas van al detalle, individualizado a cada integrante. Los movimientos, aunque predominan aquellos que se desenvuelven orgánicamente, también varias propuestas colocan movimientos rígidos —frontales (en una línea paralela a prosenio), semi-círculos, formaciones muy marcadas, menos libres, buscando una la forma geométrica regular. Además, por lo general, el coro es integrado como parte de la trama, introduciéndolos directamente en la peripecia. La razón podría ser la sintonía con propuestas que trabajan con una estética estilística que se acerca a lo realista o lo narrativo, donde sería contradictorio un coro ajeno que no cumple un papel. La única propuesta que tiene un



trabajo completamente distinto con el coro es *Don Giovanni*, en donde los cantantes no forman parte de la escena, están estáticos y buscan exclusivamente lo estético. La razón de esta peculiaridad es que esta propuesta se aleja del realismo en su estética estilística, por lo que no es contradictorio un coro ajeno a la historia que se narra. Es de las pocas escenografías que trabaja con lo abstracto esteticista, en el que la belleza de la imagen es un objetivo fundamental.

Como otros intérpretes introducidos en las escenificaciones están los figurantes: actores, bailarines, acróbatas y músicos, con más hincapié en los dos primeros. La apuesta de los directores por colocar diferentes tipos de figurantes prevalece en las óperas analizadas, destacando su función de ambientación.

Por otro lado, el tema de la interpretación en las óperas analizadas, también tiene sus particularidades en cada puesta en escena. En *Nabucco* el protagonista es un actor que interpreta al personaje de Verdi, inexistente en el libreto. Los figurantes buscan resaltar los clichés de la época con gestos grandilocuentes, vacíos de sentido y carentes de fuerza. En *El pequeño príncipe* los personajes fantásticos son humanizados —la zorra, la flor, la serpiente y el pequeño príncipe— acercándolos a nuestra realidad. En *la mujer sin sombra* se apuesta por el extrañamiento, alejándose completamente de la naturalidad. En *Turandot* se señalan las culturas, jerarquías y clases sociales de cada personaje de forma detallada. En *Payasos* se mezcla la realidad y la ficción de los personajes, buscando la metatearalidad. En *El barbero de Sevilla* se apuesta por resaltar la comicidad sin dejar de transparentar la tragedia vivida por Rosina, el acoso de su tutor. En *Fidelio* van directo al núcleo de convicción dramática remarcando la frivolidad de los carceleros y la represión de los presos; situación similar en *Tosca*, señalando el acoso y la represión de manera claramente dibujada. En *Don Giovanni* se exalta el erotismo que mueve a todos sus personajes. En *La bohème* se busca resaltar la empatía con los amigos bohemios pretendiendo cautivar al espectador en los momentos de alegría y de sufrimiento. En *Cavalleria rusticana*, la obsesión de Santuzza es agigantada con el espacio que le acompaña, situación parecida en la tribulación que vive *Antonietta*. Las acciones jocosas y los gestos farsescos son propuestas claras



de *La hija del regimiento* y *El elixir de amor*. La propuesta de Morales busca mexicanizar *La flauta mágica* con actitudes estereotipadas a las películas y pastorelas mexicanas. En *La traviata* colocan varias acciones físicas sugeridas sin desarrollar, marcando un tiempo de resumen. En *Madama Butterfly* se busca un cambio radical al final de la ópera, todo ha sido recordado por Pinkerton de anciano, conduciéndole al suicidio; también el final del *Trovador* es modificado, colocando un asteroide que se estrella en la Tierra, matando a todos, menos al Conde, como el único sobreviviente a la catástrofe. De esta forma se puede comprobar que las cualidades de los personajes, propuestos por los directores, van unidos directamente con su núcleo de convicción dramática o, en algunos casos, a algún aspecto de la escena caligráfica llevada a escena.

En el último punto del análisis comparado tratamos la “armonía en las estrategias estéticas estilísticas” o la “contradicción coherente” o incluso la “contradicción sin coherencia”. El resultado determina que, en las puestas en escena de la Ópera de Bellas Artes, hay una apuesta por la armonía, aunque difícilmente se encuentra una escenificación en la que todos sus elementos estén completamente integrados (en una búsqueda de la coherencia y la lógica). Algunos proyectos directamente se contradicen, a favor del núcleo de convicción dramática, para que con esta contradicción se revele algo al espectador del sentido de la ópera. Son pocas las escenificaciones que, por el contrario, muestran una contradicción en la estética estilística sin que esta tenga una posible justificación que la convierta en estrategia, sino que parece fruto de la falta de control de este aspecto en la puesta en escena.

En este punto, una vez lanzadas las conclusiones finales en este capítulo, cumplimos con el objetivo propuesto en esta investigación: mostrar una panorama actualizado (2010-2016) del quehacer escénico de los directores mexicanos con mayor trayectoria en la Ópera de Bellas Artes. Queremos recordar, a modo de cierre, los distintos pasos que hemos dado para conseguir este objetivo.

Tras la introducción del presente trabajo, los conceptos manejados en esta investigación han sido explicados en el marco teórico (segundo capítulo). Las puestas en escena de la Compañía Nacional de Ópera han sido



estudiadas en el capítulo tercero.³ Una vez que hemos trazado el fundamento teórico y el contexto histórico hemos pasado a los análisis de los espectáculos. Lo hemos realizado a través del estudio de tres líneas temáticas: tiempo escénico y estructura dramática musical, espacio escénico e interpretación. Los análisis de las óperas han tenido una estructura circular. Hemos comenzado con el núcleo de convicción dramática, después hemos analizado todos los grupos signícos que conciernen a la puesta en escena y, al final, los hemos puesto en relación con el primero. Nuestras fuentes primarias han sido los vídeos de las óperas seleccionadas para este estudio.⁴ Para abordar la tarea del análisis hemos elaborado un modelo propio que amplía, a la puesta en escena en ópera, lo establecido en la tesis doctoral de Jara Martínez (2014): *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*. Así mismo, han sido fundamentales el concepto de *núcleo de convicción dramática* desarrollado por Juan Antonio Hormigón (2002 y 2014) y el análisis del tiempo y la estructura dramática musical en Egea (2012), Radigales (2017) y García Barrientos (2017). Otros autores recurrentes han sido Knapp (1985), Apel (1947), Puertas y Radigales (2016), Ubersfeld (1989 y 1997) y Pavis (1989), como lo hemos especificado en las fuentes. Para el análisis del espacio escénico nos hemos valido de Martínez (2014 y 2017) así como notas de sus clases (noviembre 2016), contando con un breve inciso sobre el color en Heller (2000). En la línea de la interpretación, para la parte del personaje, hemos tomado como base lo propuesto por Vogler (2002). Queremos

3 Es importante señalar, dentro de las fuentes primarias indirectas, el libro *70 años en el Palacio de Bellas Artes* (2004) de Octavio Sosa así como material que formará parte de sus futuras publicaciones y que prestó para el desarrollo de este trabajo, donde se encuentra un compendio reciente de las obras presentadas en el telón operístico más importante de México. Este material ha sido imprescindible para definir el objeto de la investigación –la selección de las óperas analizadas, con base en los directores escénicos con mayor trayectoria, así como el periodo seleccionado, 2010– 2016

4 *Nabucco* (2012), *Turandot* (2013), *La bohème* (2013), *Tosca* (2015), *El pequeño príncipe* (2016), *La hija del regimiento* (2011), *Cavalleria rusticana* (2011), *Payasos* (2011), *El elixir de amor* (2015), *La mujer sin sombra* (2012), *La flauta mágica* (2014), *Antonietta* (2016), *El trovador* (2013), *Madama Butterfly* (2011), *El barbero de Sevilla* (2012), *La traviata* (2015), *Fidelio* (2010) y *Don Giovanni* (2015).



destacar nuestra aportación en la clasificación de los estilos interpretativos, con el fin de encontrar un sistema riguroso y unificado en la terminología empleada. Finalmente, el último apartado, que pone en relación lo anterior con el núcleo de convicción dramática y la escena caligráfica, toma las bases de nuevo de Martínez (2017) y, desde otro enfoque, en Radigales (2016). Todas estas fuentes señalan el sustento de las líneas temáticas abordadas en el desarrollo de la tesis, ya que como señalamos en el estado de la cuestión, no encontramos un análisis único que aborde la especificidad de la puesta en escena en ópera válido para nuestro estudio.

En el capítulo cinco ofrecemos una visión panorámica donde extraemos, además, una síntesis de la información obtenida en los temas y óperas abordados sobre las líneas predominantes y novedosas en la escena operística mexicana. Con todo esto, cumplimos los objetivos específicos planteado al inicio de la tesis.

Hemos pretendido contribuir a la investigación del quehacer escénico en la ópera como patrimonio artístico y cultural de México, puesto que no se contaba en el país con un estudio como el nuestro, enfocado en las puestas en escena operísticas. Hemos procurado despertar el interés que hay detrás de esta manifestación artística, difundiendo la labor de los directores mexicanos con mayor trayectoria en el campo escénico dentro de la Compañía Nacional de Ópera –Luis Miguel Lombana, César Piña, Sergio Vela, José Antonio Morales, Mario Espinosa, Juliana Faesler y Mauricio García Lozano. También pensamos que, mediante la propuesta de un modelo de análisis enfocado en la escena operística, contribuimos al campo del análisis de los espectáculos. De esta manera abrimos un camino propio en la investigación de las puestas en escena operísticas y que queremos seguir recorriendo en el futuro, ya sea extendiendo el análisis a otras escenificaciones de la Ópera de Bellas Artes o de otros lugares. La presente investigación podría ampliarse de diversas maneras: por años, por directores, por líneas temáticas, añadiendo lo musical (partiendo de la partitura), estudiándolo desde el proceso creativo, investigándolo desde la recepción por parte del espectador, añadiendo la relación con la producción ejecutiva o enfatizando el contexto político y social de México; entre muchas otras posibilidades. Todas estas opciones han quedado fuera de nuestro objeto



de investigación, sin embargo, era pertinente hacer un primer estudio sobre las puestas en escena en la ópera de México, al ser un campo aún con muchas posibilidades de estudio y de la que existe poca documentación, pese a la importancia, cada vez mayor, que tiene la escenificación en este tipo de arte, apelando a las palabras de Wagner, un arte total.



7. BIBLIOGRAFÍA

- Alcaraz, J. (1988). *Al sonoro rugir del telón. Anuario teatral del DF., 1987*. México: Editorial Posada.
- Alier, R. (2001). *Guía universal de la Ópera. Tomo I*. Barcelona: Robinbook, S.L.
- (2001). *Guía universal de la Ópera. Tomo II*. Barcelona: Robinbook, S.L.
- Alonso de Santos, J. (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. España: Edhasa (Castalia).
- Apel, W. (1947). *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univeristy Press.
- Appia, A. (2000). *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. (Trad. N. Cañizares). Madrid, España: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- Balthasar von, H. (1990). *Teodramática I. Prolegómenos*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Benedict, C. (2010). Sobre las puestas en escena en las obras de Richard Wagner -Las novedades en Bayreuth- 1952. *Asociación Wagneriana*. (pp.1-18). Recuperado de <http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/novedadesenbayreuth.pdf>
- Bianconi, L. & Pestelli, G. (2002). *Opera on stage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Biggi, M.I. (2007). Altre fonti storiche per lo studio dell' Opera lirica: la scenografia. En J.P Arregui y Vela del Campo (Coordinadores), *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Simposio llevado a cabo en el encuentro de Estío 2003, Universidad de Valladolid, España.
- Bogart, A. (2001). *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. (Trad. D. Luque). Barcelona: Alba Editorial.



- Brook, P. (2001). *Más allá del espacio Vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. (Trad. E. Stupía). Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, P. (2012). *El espacio Vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.
- Brugger, W & Schöndorf, H. (2014). *Diccionario de filosofía*. (Trad. R. Gabás). España: Herder Editorial.
- Bussell, K. (2012). *Acting in Opera: A Stanislavsky Approach*. (Tesis honorífica, East Tennessee State University). Recuperada de <http://dc.etsu.edu/CGI/Viewcontent.CGI?ARTICLE=1056&context=honors>
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (Noviembre 2012). *El Palacio de Bellas Artes. Escenario y sala principal*. Recuperado de <http://www.teletel.com.mx/nuevo/descargas/bellasartes.pdf>
- Craig, E. (2009). *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. España: Edición la Casa Encendida.
- Díaz, C. (1986). *La ópera en México de 1924 a 1984*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DiGaetani, J.L. (1986). *An invitation to the opera*. New York: Anchor books doubleday.
- Donington, R. (1990). *Opera & its symbols*. North Carolina: Yale University Press.
- Donnellan, D. (2015). *El actor y la diana*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Dragasevic, D. (2005). *Meyerhold, director of Opera. Cultural change and Artistic Genres*. (Tesis doctoral). Goldsmiths College, Londres.
- Egea, S. (2012). *La interpretación actoral en ópera, análisis en torno a una especificidad*. Bilbao, España: Editorial Artezabla, colección teoría y práctica, 15.
- (2015a). La interpretación actoral en ópera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística. [Núm. 41-42 (2015): El congrés de la IFTR/ FIRT a Barcelona: la contribució de l'Institut del Teatre] *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, 43, 48. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/308648/398699>
- (2015b). *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística* (Tesis doctoral, Unversitat Autònoma de Barcelona). Recuperada de https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_384529/seridei.pdf



- Elosua, M. & Plágaro, J. (2000). *Diccionario capital de la nueva economía*. Madrid: LID.
- Englander, R. (1983). *Opera. What's all the screaming about?*. New York: Walker and company.
- Felsenstein, W. (Julio, 1994). Un camino hacia la obra. (Trad. S. Cantero). *ADE teatro*, 78-79.
- Ferrater, J. (1988). *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del Teatro*. (Trad. E. Briega). Madrid: Arco Libros.
- (2011). *Estética de lo performativo*. (Trad. D. González & D. Martínez). Madrid: Abada Editores.
- García Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gobierno de la Ciudad de México. (2016). *Palacio de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.cdmx.gob.mx/vive-cdmx/post/palacio-de-bellas-artes>
- Gobierno de la República Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. (2010). *Manual de Organización*. Recuperado de <http://www.inba.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1099.pdf>
- (2014a). *Estudio de Ópera de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.opera.bellasartes.gob.mx/2014-01-20-19-04-02/estudio-de-opera-de-bellas-artes.html>
- (2014b). *Antecedentes de la Ópera de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.opera.bellasartes.gob.mx/2014-01-20-19-04-02/antecedentes.html>
- (2017a). *Conoce al INBA*. Recuperado de <http://www.inba.gob.mx/ConoceInba>
- (2017b). *Nuestro recinto*. Recuperado de <http://www.palacio.bellasartes.gob.mx/nuestro-recinto>
- González, A. (2002). *Escritura y biografía en las cartas de Antonieta Rivas Mercado*. Trabajo presentado en el Atti del xx Convegno Associazione Ispanisti Italiani. Resumen recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_409.pdf
- González-Pérez, L. (2015). *La ópera en Guadalajara: una aproximación sociocultural*. (Tesis de maestría, Instituto Tecnológico y de Estudios Superio-



- res de Occidente). Recuperada de https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2504/lourdes_gonzalez_tesis_final.pdf?sequence=2
- Gray, A. (1995). *Breve guía de la música clásica*. Buenos Aires, Argentina: Javier Vergara Ed.
- Greenwald, H. (2014). *The Oxford Handbook of Opera*. New York: Oxford University Press.
- Heller, E. (2000). *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Hernández, E. (2007). *Cómo escribir una tesis*. Recuperado del sitio de Internet de la Escuela Nacional de Salud Pública de Cuba: http://www.sld.cu/galerias/pdf/sitios/gericuba/como_escribir_una_tesis.pdf
- Hillmann, K.H. (2001). *Diccionario enciclopédico de sociología*. Barcelona: Editorial Herder.
- Hoogen van den, E. (2005). *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*. (Trad. Por A. Coll). Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. (Vol. 1). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España.
- (Julio-septiembre, 2014). Actualizar o alegorizar. *ADE teatro*, (151), 32-35.
- Hoyo del, M. (Julio-septiembre, 2014). Ante el personaje: reflexiones sobre el análisis del personaje aquí y ahora. *ADE teatro* (151), 95-100.
- Ibáñez, A. & Pozo del, J. (2008). ¿Música o palabras?. En Teatro Real (Autor), *Encuentros con la ópera*. Encuentro llevado en el Teatro Real, Madrid.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2016). *Audición Nacional Ópera de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.opera.bellasartes.gob.mx/images/AUDICIONES.pdf>
- Jiménez, J. & Plensa J. (2008). Ópera y escenografía. En Teatro Real (Autor), *Encuentros con la ópera*. Encuentro llevado en el Teatro Real, Madrid.
- Jiménez, S. & Ceballos, E. (1985). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. (Vol. 2). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Knapp, J. M. (1985). *The magic of opera*. New York: Da Capo Press.
- Lagos, M. (Julio 1994) Nueva casta de divas. Crónica al curso de especialización. *ADE teatro*, 31-34.
- Leibowicz, R. (Julio 1994). Los luciferos del teatro. Reflexiones sobre las re-



- formas del espectáculo lírico. (Trad. por S. Cantero). *ADE teatro*, 69.
- Lizalde, E. (2003). *La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López, F. (2016). *La ópera española en la escena madrileña (1868-1878)*. (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-la Mancha). Recuperada de <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/10716>
- López de Antuñano, J. G., Marinis de, M., Herrero, F., Hormigón, J.A., Bielski, J., Pimenta, H... Bañares, D. (2001). *Del texto al espectáculo*. España: Consejería de Cultura. Junta de Castilla y León.
- (2001b). Woyzeck, de Büchner/Wislon. Los signos indisolubles. *Assaig de teatre: revista de l' Associació d' Investigació i Experimentació Teatral* [online]. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145706/260930>
- (2004). Aproximación de Robert Wilson a la narrativa de Flaubert. *Assaig de teatre: revista de l' Associació d' Investigació i Experimentació Teatral* [online]. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145980/249562>
- Mañón, M. (2010). *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Martín, J. M. (2001). *El libro de la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez, J. (2014). *Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico. Del teatro independiente al teatro público andaluz (1970-1996)*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, España.
- (Julio-septiembre, 2014). Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramático. *ADE teatro* (151), 99-112.
- (2017). *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. España: Ediciones Tragacanto.
- Matabosch, J. (30 de noviembre de 2010). Entrevista de L. Franco [Cinta de audio]. *Los retos de la ópera actual*. Fundación Juan March, España.
- Mortier, G. (24 de febrero de 2012). Entrevista de A. San José [Cinta de audio]. *La ópera, dramaturgia de una pasión*. Fundación Juan March, España.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (Trad. J.Melendres). Barcelona: Editorial Paidós.



- (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Puertas, D. & Radigales, J. (2016). *100 cosas que debes saber de la ópera. Mitos y leyendas del espectáculo más grande de todos los tiempos*. Barcelona: Lectio ediciones.
- Radigales, J. (1999). *L'òpera. Música, teatre i espectacle*. Barcelona: Pòrtic.
- (2017). *El espectáculo operístico*. Barcelona: Huygens.
- Ramírez, J. (2013). ¡A las armas! Herramientas y rigor para la investigación en arte. En S. Blasco (Eds.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. España: Ediciones asimétricas.
- Reinhard, P. (1970). *Music and the theater. An introduction to opera*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-hall.
- Rémy, P.J. (2006). *Diccionario del amante de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Riesgo, V.M., (2012). *La transferencia entre lenguajes en la puesta en escena operística: Emilio Sagi, construcción de una poética* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo). Recuperada de: http://digibuo.uniovi.es/dspace/bits-tream/10651/12659/1/TD_Victor_RiesgoQuevedo.pdf
- Romera, J. (2006). *Análisis de espectáculos teatrales (200-2006)*. Madrid: Visor Libros.
- Ros Marbà, A., Saavedra J. & Vera G. (2008). En busca del equilibrio en el espectáculo total. En Teatro Real (Autor), *Encuentros con la ópera*. Encuentro llevado en el Teatro Real, Madrid.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo xx. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai
- Ruiz, R. (2006). *Historia y evolución del pensamiento científico*. Recuperado de <http://www.eumed.net/libros-gratis/2007a/257/>
- abra, M. (2014). *The creative importance of performing arts of acting in the musical performance* (Tesis doctoral). Universitatea de arte Târgu, Rumanía.
- Scholes, P. (1952). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. London: Oxford University Press.
- Snowman, D. (2012). *La ópera. Una historia social*. (Trad. E. Junquera). Madrid: Ediciones Siruela.
- Sosa, O. (1994). *La ópera en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco.



- (2002). *La ópera en Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco: Editorial Conexión Gráfica.
- (2004). *70 años de Ópera en el Palacio de Bellas Artes*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (2008). *José Antonio Alcaraz a través de sus textos*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2010a). *La ópera en México. De la Independencia al Inicio de la Revolución*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (2010b). *Orquesta del Teatro de Bellas Artes 1955-2010*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- (2012). *Tiempos de Ópera. Crónicas del Teatro de la Ciudad. 1918-2011*. México D.F.: Ediciones Corunda.
- (2017). *Ópera en Bellas Artes 2004-2016*. Manuscrito inédito.
- Souriau, É. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. (Rev. F. Castro). Madrid: Editorial Akal.
- Stanislavski, K. (2001). *La construcción del personaje*. (Trad. B. Fernández). Madrid: Alianza editorial.
- Stanislavski, K. & Rumyanstev, P. (1998). *Stanislavski on opera*. (Trad. E. Reynolds). New York: Routledge.
- Strehler, G. (Julio 1994). La puesta en escena de ópera ¡menudo problema!. (Trad. S. Cantero). *ADE teatro*, 37-38.
- Suárez, S. (Julio 1994). La puesta en escena como reflejo de la partitura. Reflexiones básicas para una dramaturgia operística. *ADE teatro*, 38-39.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. (Trad. F. Torres). Madrid: Cátedra.
- (1997). *Escuela del espectador*. (Trad. S. Ramos). Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. (Trad. A. Córdoba). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Ulloa del Río, I. (2000). *Palacio de Bellas Artes, rescate de un sueño*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería Eléctrica, (s.f.) *Metodología de la investigación*. Recuperado de Universidad Nacional Autónoma de México: http://profesores.fi-b.unam.mx/jlfl/Seminario_IEE/Metodologia_de_la_Inv.pdf



- Villanueva, I. (2015). *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos en el siglo XXI* (Tesis doctoral, Universitat Internacional de Catalunya). Recuperada de: https://www.cac.cat/pfw_files/cma/premis_i_ajuts/treball_guanyador/Isabel_villanueva.pdf
- Vogler, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ma non troppo.
- Wong, W. (2014). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zedda, A. (2007). L'òpera domani. En J.P Arregui y Vela del Campo (Coordinadores), *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Simposio llevado a cabo en el encuentro de Estío 2003, Universidad de Valladolid, España.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Aguilar, Y. (8 de junio de 2015). Abuchean a “La Traviata” en Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2015/06/8/abuchean-la-traviata-en-bellas-artes>
- (7 de noviembre de 2016). “La Bohème” seduce al Palacio de Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/11/7/la-boheme-seducer-al-palacio-de-bellas-artes>
- Alejo, J. (15 de diciembre de 2014). Llevan a la ópera a niños de SaludArte. *Grupo Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/cultura/opera_ninos_SaludArte-SaludArte-El_pequeno_Deshollinador_o_427757233.html
- Amador, J. (28 de febrero de 2012). Más de cien artistas internacionales actuarán en México durante el 2012. *Proceso*. Recuperado de <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=299565>
- Azar, L. (9 de diciembre de 2011). Pena ajena. *Reforma*. Recuperado de <https://reforma.vlex.com.mx/vid/lazaro-azar-pena-ajena-338010362>
- Brennan, J. A. (19 de abril de 2014). Atzimba: durmiendo con el enemigo. *La jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/04/19/opinion/a07a1cul>
- Bucio, E. (29 de mayo de 2015). Golpea crisis a “La traviata”. *Reforma*. Recuperado de <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=551647&md5=16a99d96785e5b44b8aa2a6cfd215cb&ta=odfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>



- Cardona, J. (11 de abril de 2015). Giovanni Battista Piranesi: el presente como cárcel del alma. Una arquitectura de la obsesión [Artículo del blog Arte y Psicología. Encuentros]. Recuperado de <http://www.arteypsicologiajc.com/2015/04/giovanni-battista-piranesi-el-presente.html>
- Cristerna, D. (23 de septiembre de 2016). ‘Carmen’ cautiva al público de Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/2016/09/23/carmen-cautiva-al-publico-de-bella-artes>
- Cruz, A. (15 de diciembre de 2014). Muestran niños resultados de SaludArte con Pieza de ópera. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/12/15/capital/041n2cap>
- Díaz, R. (12 de noviembre de 2012). Glass y Wilson: “Einstein on the beach”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/325049/glass-y-wilson-einstein-on-the-beach>
- (20 de marzo de 2013). La Carmen 2013. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/336804/la-carmen-2013>
- (11 de octubre de 2013). Ópera: Dos visiones de “El holandés errante”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/355170/opera-dos-visiones-de-el-holandeserrante>
- (17 de febrero de 2014). La flauta Mágica, inicia la temporada de Ópera 2014. *Proceso*. Recuperado de <http://hemeroteca.proceso.com.mx/?p=365147>
- (10 de junio de 2015). “La Traviata”, un desastre en Bellas Artes. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/407265/la-traviata-un-desastre-en-bellas-artes>
- (7 de octubre de 2015). ¡Viva la mamma y la chacota!. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/417524/viva-la-mamma-y-la-chacota#>
- (20 de febrero de 2016). Rinden homenaje a Federico Ibarra con las óperas “El principito” y “Antonieta”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/430821/rinden-homenaje-a-fedrico-ibarra-con-el-principito-y-antonieta>
- Espíndola, P. & Piñón, A. (27 de noviembre de 2015). “Tosca”, con buena recepción en Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2015/11/27/tosca-con-buena-recepcion-en-bellas-artes>
- Fernández, F. (9 de enero de 2015). Sergio Vela, director de escena [Artículo]



- lo del blog Siglo en la brisa]. Recuperado de <http://oralapluma.blogspot.com/2015/01/sergio-vela-director-de-escena.html>
- Figueroa, A. (5 de febrero de 2011). Serán nueve óperas las que se presentarán en Bellas Artes. *Crónica.com.mc*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2011/558773.html>
- Figueroa, F. (Marzo-abril, 2014). Die Zauberflöte en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxii(2), 1-2.
- García, I. (Enero, 2013). Los límites de la creación escénica en el teatro lírico: de la partitura musical a la partitura escénica. *Opera World*. Recuperado de <http://www.opera-world.es/los-limites-de-la-creacion-escenica-en-el-teatro-lirico-de-la-partitura-musical-a-la-partitura-escenica/>
- García Lozano, M. (Noviembre 2011). La música es el sinodal del director escénico. *Pro ópera*, 52-57.
- Gobierno de la República Mexicana, Secretaría de Cultura, Prensa. (28 de enero de 2014). *Inspirada en Monte Albán llega la flauta mágica, de Mozart, a Bellas Artes*. Recuperado de <https://www.gob.mx/cultura/prensa/inspirada-en-monte-alban-llega-la-flauta-magica-de-mozart-a-bellas-artes?state=published>
- (6 de julio de 2016). *María Katzarava cautivó con La voz humana al Palacio de Bellas Artes*. Recuperado de <http://www.gob.mx/cultura/prensa/maria-katzarava-cautivo-con-la-voz-humana-al-palacio-de-bellas-artes>
- Gutiérrez, L. (Julio-agosto, 2012). Die Frau ohne Schatten en el Palacio de Bellas Artes. *Pro ópera*, xx(4), 10.
- (27 de junio de 2013). Un trovador canta después de la extinción del mundo. *Mundoclasico.com*. Recuperado de <https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/18321/trovador-canta-despues-extincion-mundo>
- (15 de octubre de 2013). Der fliegende Holländer en Bellas Artes, México D.F. [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <https://unavocepocofa915.blogspot.com.es/2013/10/der-fliegende-hollander-en-bellas-artes.html>
- (Marzo-abril, 2014). Die Zauberflöte en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxii(2), 3-5.
- (10 de diciembre de 2014). Rigoletto en el Palacio de Bellas Artes de México [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavocepocofa915.blogspot.com.es/2014/12/rigoletto-en-el-palacio-de-bellas->



artes.html

- (18 de febrero de 2016). El pequeño príncipe y Antonieta en Bellas Artes [Artículo del blog Ópera y otras elucubraciones]. Recuperado de <http://operayotraselucubraciones.blogspot.com.es/2016/02/>
- Haas, I. (20 de septiembre de 2010). Giacomo Puccini. Mexico City- Palacio di Bellas Artes: Madama Butterfly. *OperaClick quotidiano di informazione operistica e musicale*. Recuperado de <http://operaclick.com/recensioni/teatrale/mexico-city-palacio-di-bellas-artes-madama-butterfly>
- (5 de diciembre de 2010). Ludwig van Beethoven. Mexico City- Teatro de Bellas Artes: Fidelio. *OperaClick quotidiano di informazione operistica e musicale*. Recuperado de <http://operaclick.com/recensioni/teatrale/mexico-city-teatro-de-bellas-artes-fidelio>
- (7 julio de 2011). La fille du régiment- Ópera de Bellas Artes de México [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavoce-pocofa915.blogspot.com.es/201107/la-fille-du-regiment-opera-de-bellas.html>
- (18 de marzo 2012). Mexico City- Teatro del Palacio de Bellas Artes: La Traviata. *OperaClick, quotidiano di informazione operistica e musicale*. Recuperado de <http://www.operaclick.it/recensioni/teatrale/mexico-city-teatro-del-palacio-de-bellas-artes-la-traviata>
- (Marzo-abril, 2014). Die Zauberflöte en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxii(2), 5-7.
- Ibarra, F. (7 de septiembre de 2016). Federico Ibarra: entre el juego y la tragedia. *El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/federico-ibarra-entre-el-juego-y-la-tragedia/>
- Informador. (31 de diciembre de 2012). Compañía Nacional de Ópera concluye satisfecha el 2012. *El informador*. Recuperado de <http://www.informador.com.mx/cultura/2012/427478/6/compania-nacional-de-opera-concluye-satisfecha-el-2012.htm>
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (15 de febrero de 2016). *El pequeño príncipe y Antonieta conquistaron al público* (Bol. 156). Recuperado del sitio de internet de INBA prensa: <http://www.inba.gob.mx/Prensa/DetallePrensa/1748/Bol.+156+El+peque%26ntilde%3Bo+Pr%26iacute%3Bncipe+y+Antoniet+a+conquistaron+al+p%26uacute%3Bblico>
- Jacques, R. (20 de diciembre de 2010). Fidelio di Beethoven-Palacio de Be-



- llas Artes, Città del Messico [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavoce.pocofa915.blogspot.com.es/2010/12/fidelio-di-beethoven-palacio-de-bellas.html>
- (Noviembre, 2011). “El postino” en el Palacio de Bellas Artes: El cartero llega a México [Artículo del blog Tiempo de Música]. Recuperado de <http://www.tiempode-musica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=709&idpagina=49>
- MacMasters, M. (24 de abril 2013). Ramón Vargas, nuevo director artístico de la Ópera de Bellas Artes. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2013/04/24/cultura/a07n1cul>
- Magun, C. (17 de febrero de 2015). El elixir de amor, uno de los proyectos principales del Estudio Ópera de Bellas Artes [Artículo del blog Interescena]. Recuperado de <http://interesena.com/musica2/el-elixir-de-amor-uno-de-los-proyectos-principales-del-estudio-de-opera-de-bellas-artes/>
- Magun, C. & Fernández, S. (2 de diciembre de 2015). Tosca, el clásico de Giacomo Puccini en el Palacio de Bellas Artes [Artículo del blog Interescena]. Recuperado de <http://interesena.com/musica2/tosca-de-giacomo-puccini-la-opera-que-bellas-artes-se-merece/>
- Mirabal, E. R. (1 de febrero de 2011). La mulata de Córdoba y La vida breve inician la Temporada de Ópera 2011 en Bellas Artes [Artículo del blog Interescena]. Recuperado de <http://interesena.com/musica2/vida-breve-y-mulata-inicias-la-opera-del-2011/>
- (10 de febrero de 2014). La flauta mágica, en el Palacio de Bellas Artes [Artículo del blog Interescena]. Recuperado de <http://interesena.com/musica2/la-flauta-magica-en-el-palacio-de-bellas-artes/>
- Martínez, I. (9 de noviembre de 2013). La Bohème de Giacomo Puccini: Una nueva época sin rumbo ni dirección. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/70225.html>
- (5 de julio 2014). Il Trovatore: Deterioro, vergüenza y fracaso. *El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/il-trovatore-deterioro-verguenza-y-fracaso/>
- (21 de febrero de 2015). Un mediocre elixir de amor. *El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/un-mediocre-elixir-de-amor/>



-
- (12 de diciembre de 2015). ‘Tosca’ en Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/tosca-en-bellas-artes/>
 - (19 de marzo de 2016). Rossini en Bellas Artes: viaje a la ensoñación. *El Universal*. Recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/rossini-en-bellas-artes-viaje-a-laensonacion/>
 - Mercado, J. N. (24 de febrero de 2011). La Vida Breve de Falla y la Mulata de Córdoba de Moncayo en Bellas Artes, México D.F. [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavocepocofa915.blogspot.com.es/2011/02/la-vida-breve-de-falla-y-la-mulata-de.html>
 - (25 de marzo de 2011). Bajo las aguas, Rusalka en Bellas Artes [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavocepocofa915.blogspot.com.es/2011/03/bajo-las-aguas-rusalka-en-bellas-artes.html>
 - (Marzo-abril, 2011). Fidelio en Bellas Artes: Milagros inesperados. *Pro ópera*, XIX(2), 18-21.
 - (Julio-agosto, 2011). Tosca en Bellas Artes. *Pro ópera*, XIX(4), 10-11.
 - (Noviembre-diciembre, 2011). Madama Butterfly en Bellas Artes. *Pro ópera*, XIX (6), 14-15.
 - (Marzo-abril, 2012). Cav/Pag en Bellas Artes. *Pro ópera*, XX(2), 12-13.
 - (Mayo-junio, 2012). La traviata en Bellas Artes. *Pro ópera*, XX(3), 20-21.
 - (Enero-febrero, 2013a). Ópera en México. Einstein on the Beach en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXI(1), 6-7.
 - (Enero-febrero, 2013b). Ramón Vargas: 30 aniversario. *Pro ópera*, XXI(1), 8.
 - (Mayo-junio, 2013a). Carmen en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXI(3), 20-21.
 - (Mayo-junio, 2013b). Hänsel und Gretel en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXI(3), 14.
 - (Julio-agosto, 2013). Turandot en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXI(4), 14.
 - (Julio-agosto, 2013b). “Nueva época” de la Ópera de Bellas Artes. *Pro ópera*, XXI(4), 8.
 - (6 de abril 2014). Manon de Massenet en Bellas Artes de México [Artículo del blog Una Voce Poco Fa]. Recuperado de <http://unavocepocofa915.blogspot.com.es/2014/04/manon-de-massenet-en-bellas-artes-de.html>
 - (Mayo-junio, 2014). Atzimba en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXII(3), 20-21.
 - (Enero-febrero, 2015). Les Arts Florissants en Bellas Artes. *Pro ópera*, XXIII(1), 6-7.



- (Julio-agosto, 2015). Don Giovanni en el Festival del Centro Histórico de México. *Pro ópera*, xxiii(4), 8-9.
- (Noviembre-diciembre, 2015). Viva la mamma en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxiii(6), 16.
- (Mayo-junio, 2016). El pequeño príncipe y Antonieta en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxiv(3), 8-9.
- (Julio-agosto, 2016). Los puritanos en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxiv(4), 12-13.
- (Septiembre-octubre, 2016). La voz humana en Bellas Artes. *Pro ópera*, xxiv(5), 6.
- (2 de octubre de 2016). Carmen en Bellas Artes de México: recurrencia y confort. *Opera World*. Recuperado de <http://www.operaworld.es/carmen-bellas-artes-mexico-recurrencia-confort/>
- México, Presidencia de la República, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (2011). *El Palacio de Bellas Artes tendrá en 2011 la más importante presencia operística en dos décadas* (CONACULTA, Comunicado Núm. 146). Recuperado de <http://calderon.presidencia.gob.mx/2011/01/el-palacio-de-bellas-artes-tendra-en-2011-la-mas-importante-presencia-operistica-en-dos-decadas/>
- Notimex. (30 de octubre de 2010). Componen ópera a Antonieta Rivas Mercado. *El Economista*. Recuperado de <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Componen-opera-a-Antonieta-Rivas-Mercado-20101020-0145.html>
- (27 de enero de 2012). INBA anuncia nuevos nombramientos en música y ópera. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/825899.html>
- (6 de noviembre de 2013). La Bohème de Puccini tendrá corta temporada en Bellas Artes [Artículo del blog Terra]. Recuperado de <https://entrenimiento.terra.com.mx/cultura/teatro/la-boheme-de-puccini-tendra-corta-temporada-en-bellas-artes,406cf8734cf22410VgnVCM5000009ccceboaRCRD.html>
- (26 de octubre de 2014). Ópera para marionetas, en Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/opera-marionetas-bellas-artes-1049205.html>
- (27 de octubre de 2014). Les Arts Florissants cautiva el Palacio de Bellas Ar-



- tes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/arts-florissants-bellas-artes--1049425.html>
- (8 de diciembre de 2014). Rigoletto concluye funciones en el Palacio de Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/rigoletto-funciones-bellas-artes-1060225.html>
- (16 de febrero de 2015). “El elixir de amor” encanta al Palacio de Bellas Artes. *20 minutos*. Recuperado de <http://www.20minutos.com.mx/noticia/b245446/el-elixir-de-amor-encanta-al-palacio-de-bellas-artes/>
- (23 de mayo de 2016). El tenor Javier Camarena cautivó en Bellas Artes. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/ultimas/2016/05/23/el-tenor-javier-camarena-cautivo-en-bellas-artes>
- Pacheco Colín, R. (3 de enero de 2012). La tragedia actual de la ópera mexicana. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/01/03/tragedia-actual-opera-mexicana>
- (5 de febrero de 2012). Magnífico reestreno en Bellas Artes. Las revelaciones de Muerte en Venecia. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/02/05/las-revelaciones-muerte-venecia>
- (14 de marzo de 2012). Einstein en la playa, por fin en México. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/03/14/einstein-playa-finmexico>
- (12 de junio de 2012). Nabucco, buen canto y experimento fallido. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/06/12/nabucco-buen-canto-experimento-fallido>
- (17 de octubre de 2012). Por fin un Barbero mexicano decente. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/10/17/fin-barbero-mexicano-decente>
- (18 de febrero de 2013). Hansel y Gretel conquista al público. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/02/18/hansel-gretel-conquista-publico>
- (23 de abril de 2013). Ramón Vargas encabeza “nueva” Ópera de Bellas Artes. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/04/23/ramon-vargas-encabeza-nueva-opera-bellas-artes>
- (17 de febrero de 2014). La Flauta Mágica olvida a Mozart. *El Economis-*



- ta. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2014/02/17/flauta-magica-olvida-mozart>
- (3 de agosto de 2014). Ópera Porgy and Bess, pasó de panzazo. *El Economista*. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2014/08/03/opera-porgy-and-bess-paso-panzazo>
- Paul, C. (15 de diciembre de 2010). Regresa la ópera a Bellas Artes. *Periódico la Jornada*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2010/12/15/index.php?section=opinion&article=ao5n1cul>
- Paz, R. (1 de noviembre de 2016). La bohème, ideal para quienes nunca han ido a la ópera: Luis Lombana. *Crónica*. Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2016/992955.html>
- Piñón, A. (12 de marzo de 2011). Rusalka: una noche de ópera y abucheos, en Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/65002.html>
- (17 de septiembre de 2011). Madama Butterfly regresa a Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/66397.html>
- (27 de abril de 2012). La mujer sin sombra la ópera de los 10 millones de pesos. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/68578.html>
- (13 de octubre de 2012). El barbero de Sevilla vuelve al Palacio de Bellas Artes. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/70054.html>
- (1 de noviembre de 2012). Festeja Ramón Vargas 30 años de trayectoria. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/70225.html>
- (12 de marzo de 2014). “Sí, me he equivocado”, reconoce el tenor Ramón Vargas. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220si-me-he-equivocado-8221-reconoce-el-tenor-ramon-vargas-73750.html>
- (10 de febrero de 2015). El elixir de amor con aroma a juventud. *El Universal*. Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2015/impreso/el-elixir-de-amor-con-aroma-a-juventud-76167.html>
- (3 de octubre de 2015). Ramón Vargas deja la Ópera de Bellas Artes. *El Uni-*



- versal. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/musica/2015/10/3/ramon-vargas-deja-la-opera-de-bellas-artes>
- Prensa INBA. (2011). La Hija del Regimiento- Palacio Bellas Artes. *Arte en la Red*. Recuperado de <http://www.arteenlared.com/archivo/2011/la-hija-del-regimiento-palacio-de-bellas-artes.html>
- Quirarte, X. (21 de junio de 2013). Celebran el bicentenario de Verdi con ‘El trovador’. *Grupo Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/cultura/CelebranbicentenarioVerditrovador_o_102589784.html
- Rábago, M. (16 de febrero de 2012). Música: “Muerte en Venecia” en Bellas Artes. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/298473/musica-muerte-en-venecia-en-bellas-artes>
- (11 de junio de 2012). ¿Nabucco? en Bellas Artes [Artículo del blog Crítica musical en México]. Recuperado de <http://criticamusicalenmexico.blogspot.com.es/2012/07/nabucco-en-bellas-artes.html>
- (19 de julio de 2012). Nabucco en Bellas Artes [Artículo del blog Crítica musical en México]. Recuperado de <http://criticamusicalenmexico.blogspot.com.es/2012/07/nabucco-en-bellas-artes.html>
- (Julio-agosto, 2012). Otras voces. Die Frau ohne Schatten en el Palacio de Bellas Artes. *Pro ópera*, xx(4), 2-3.
- (26 de julio de 2013). Toda la ópera 2013-2014. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/348484/toda-la-opera-2013-2014-2>
- (20 de marzo de 2014). Música: “Manon” en Bellas Artes. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/367675/musica-manon-en-bellas-artes>
- (9 de agosto de 2014). “Porgy and Bess” en Bellas Artes. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/379234/porgy-and-bess-en-bellas-artes>
- Rivas Iturralde, V. (Julio-agosto, 2012). Otras voces. Die Frau ohne Schatten en el Palacio de Bellas Artes. *Pro ópera*, xx(4), 3-4.
- (3 de julio de 2014). “El Trovador”: un “déjà vu”. *Grupo Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/firmas/vladimiro_rivas_iturralde/Trovador-deja-vu_18_328947175.html
- (23 de marzo de 2015). ‘Don Giovanni’ seduce en Bellas Artes. *Grupo Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/firmas/vladimiro_rivas_



- iturralde/ Don-Giovanni-seduca-Bellas-Artes_18_487931272.html
- Rivera, L. (14 de octubre de 2010). Il postino, ópera en el Palacio de Bellas Artes [Artículo del blog Artes e Historia México]. Recuperado de http://www.artesehistoria.mx/especiales_descripcion.php?id=1532
- Rivera, N. (2 de octubre de 2015). Renuncia Ramón Vargas a Ópera del INBA; se queja de recorte presupuestal. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/417119/renuncia-ramon-vargas-a-opera-del-inba-se-queja-de-recorte-presupuestal>
- Saavedra, M. (11 de mayo de 2013). Turandot siempre nos revela algo nuevo. *Revista Siempre*. Recuperado de <http://www.siempre.com.mx/2013/05/turandot-siempre-nos-revela-algo-nuevo/>
- (3 de diciembre de 2016). La bohème dejó un buen sabor de boca. *Revista Siempre*. Recuperado de <http://www.siempre.com.mx/2016/12/la-boheme-dejo-un-buen-sabor-de-boca/>
- Sánchez Medel, L. (18 de julio de 2013). Ofrece Ramón Vargas resultados al dente de la ópera. *Grupo Milenio*. Recuperado de http://www.milenio.com/cultura/Ofrece-Ramon-Vargas-resultados-frente_o_118788140.html
- Santamaría, N. (11 de febrero 2016). ¡Ya viene la ópera! El INBA da a conocer la temporada 2016. *Arte y cultura*. Recuperado de <http://arteycultura.com.mx/ya-viene-la-opera-el-inba-da-a-conocer-la-temporada-2016/>
- Sevilla, M. (17 de junio de 2015). Si no sirvo, me voy: Ramón Vargas. *El Financiero*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/si-no-sirvo-me-voy-ramon-vargas>
- Spíndola, C. (Marzo 2016). Una ópera de nuestro tiempo: Antonieta. *Opción*, 192. Recuperado de <http://opcion.itam.mx/?p=1254>
- Talavera, J. C. (30 de agosto de 2016). Ópera de Bellas Artes se abrirá a capital privado. *Excelsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/expressiones/2016/08/30/1113900>
- Torres, R. (23 de mayo de 1985). Bob Wilson afirma que a través de la imagen se realizará una renovación estética en el teatro. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1985/05/23/cultura/485647209_850215.html
- Torresarpi, X. (Marzo 2011). Bellas Artes: Un espectador ante la remodelación. *Pro ópera*, 26-32.
- Vargas, Á. (11 de diciembre de 2009). Presentan innovadora producción de



- Cavalleria rusticana y Pagliacci. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2009/12/11/cultura/ao6n1cul>
- (15 de diciembre de 2010). Ruiz Lobera, ratificado en la CNO. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2010/12/15/opinion/ao6n-3cul>
- (20 de mayo de 2011). Falla técnica en Bellas Artes casi obliga a suspender Tosca. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2011/05/20/sociedad/o5on1soc>
- (15 de marzo de 2014). Quitan solemnidad a El viaje a Reims. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/03/15/cultura/ao5n-1cul>
- (18 de octubre de 2014). Estrenan en México Filemón y Baucis, ópera para títeres de Joseph Haydn. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2014/10/18/cultura/ao3n1cul>
- (4 de febrero de 2016). La Ópera de Bellas Artes hace “un trabajo buenísimo”, afirma la soprano Lourdes Ambriz. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/02/04/cultura/ao8n2cul>
- (16 de febrero 2015). Ovacionan a jóvenes en Bellas Artes. *Mural*. Recuperado de <http://www.mural.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=607965&md5=feeab599c019422a54c1119d9a807fee&ta=odfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

RECURSOS VIDEOGRÁFICOS

- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Espinosa, M. (Director). (2013). *El trovador* [vídeo]. México: INBA.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Faesler, J. (Directora). (2011). *Madama Butterfly* [vídeo]. México: INBA.
- (2012). *El barbero de Sevilla* [vídeo]. México: INBA.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Faesler, J. y Malheiros, C. (Directoras). (2015). *La traviata* [vídeo]. México: INBA.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & García Lozano, M. (Director). (2010). *Fidelio* [vídeo]. México: INBA.
- (2015). *Don Giovanni* [vídeo]. México: Imaginante.



- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Lombana, L. M. (Director). (2012). *Nabucco* [vídeo]. México: INBA.
- (2013). *La bohème* [vídeo]. México: INBA.
- (2013). *Turandot* [vídeo]. México: INBA.
- (2015). *Tosca* [vídeo]. México: INBA.
- (2016). *El pequeño príncipe* [vídeo]. México: A toda música.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Morales, J.A. (Director). (2014). *La flauta mágica* [vídeo]. México: INBA.
- (2016). *Antonieta* [vídeo]. México: A toda música.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Piña, C. (Director). (2011). *Cavalleria rusticana* [vídeo]. México: INBA.
- (2011). *La hija del regimiento* [vídeo]. México: Imaginante.
- (2011). *Payasos* [vídeo]. México: INBA.
- (2015). *El elixir de amor* [vídeo]. México: A toda música.
- Ópera de Bellas Artes. (Producción), & Vela, S. (Director). (2012). *La mujer sin sombra* [vídeo]. México: INBA.



8. ANEXOS



ANEXO 1

Cuadro de directores escénicos en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016, elaborado a partir del libro *70 años en el Palacio de Bellas Artes*, 2004, de Octavio Sosa, y de documentos inéditos del mismo autor, que serán fruto de sus futuras publicaciones.

Directores en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016

Director de escena	Años y número de puestas en escena	Total
<i>Heliodoro Oseguera</i>	1935(7)	7
<i>Luis G. Saldaña</i>	1935(1), 1936(2)	3
<i>Francisco Díaz</i>	1935(2)	2
<i>Próspero Ponce</i>	1936(3), 1937(10), 1938(20), 1939(12), 1940(6)	51
<i>Rafael Camacho Vega</i>	1940(1)	1
<i>P. Ponzanelli</i>	1940(6)	6
<i>Fernando Wagner</i>	1941(2), 1943(1), 1944(3), 1949(4), 1959(2), 1969(1), 1970(2), 1971(1), 1972(1)	17
<i>William Wymeta</i>	1941(5), 1943(10), 1944(14), 1946(12)	41
<i>Jorge Pauly</i>	1943(3), 1945(5)	8
<i>Ricardo Parada León</i>	1944(3), 1947(1)	4
<i>Armando Agnini</i>	1945(14), 1948(9), 1949(9), 1951(10)	42
<i>Jorge Pauly</i>	1941(1)	1
<i>Ángel Salas</i>	1946(3)	3
<i>André Moreau</i>	1946(1), 1947(3), 1952(3)	7
<i>Ángel R. Esquivel</i>	1947(1), 1948(5)	6
<i>Dino Yannopoulos</i>	1947(10), 1948(7)	17
<i>Carletto Tibón</i>	1950(2)	2
<i>Désiré Defrère</i>	1950(9), 1952(9), 1961(7)	25
<i>Charles Laila</i>	1951(4), 1952(6), 1953(2), 1955(2), 1956(9), 1957(4), 1960(5), 1961(6), 1962(3), 1963(5), 1964(4), 1965(5), 1966(3), 1967(1), 1970(2), 1971(3), 1972(1)	65
<i>Carlos Morelli</i>	1951(2), 1969(1)	3
<i>E. Hernández Moncada</i>	1952(1)	1
<i>Ricardo Moresco</i>	1953(10), 1957(8), 1958(11)	29



Director de escena	Años y número de puestas en escena	Total
<i>Carlos Díaz Du-Pond</i>	1955(5), 1958(7), 1959(1), 1960(8), 1961(14), 1962(7), 1963(11), 1964(9), 1965(10), 1966(6), 1967(3), 1969(2), 1970(4), 1971(9), 1972(2), 1973(2), 1976(1), 1977(2), 1978(3), 1979(4), 1980(3), 1981(3), 1982(3), 1983(1), 1985(2), 1991(2)	124
<i>Sergio Morales Pruneda</i>	1955(1), 1959(1)	2
<i>James Hagerman</i>	1955(1)	1
<i>Seki Sano</i>	1956(1), 1959(2)	3
<i>Sandro Bolchi</i>	1958(2)	2
<i>Alfredo Money</i>	1958(4)	4
<i>Sergio Morales Pruneda</i>	1959(1)	1
<i>Salvador Novo</i>	1959(1)	1
<i>Martin Eisler</i>	1959(6), 1960(2)	8
<i>Mario Frigerio</i>	1960(6)	6
<i>Carlo Maestrini</i>	1962(8), 1966(7)	15
<i>Tito Capobianco</i>	1963(8), 1964(12), 1965(4)	24
<i>Celestino Gorositz</i>	1964(1)	1
<i>Clementina Otero de Barrios</i>	1965(1)	1
<i>Glyn Ross</i>	1965(2)	2
<i>Yoshio Aoyama</i>	1966(1)	1
<i>Gunther Rennert</i>	1966(1)	1
<i>Louis Ducreux</i>	1966(1)	1
<i>José Quintero</i>	1966(1)	1
<i>José Antonio Alcaraz</i>	1967(3), 1970(1), 1971(1), 1978(2), 1979(2), 1981(5), 1984(1), 1986(1), 1987(1), 1990(1), 1996(1)	19
<i>Renzo Frusca</i>	1967(6), 1969(7), 1970(7)	20
<i>Claudio Lenk</i>	1967(1), 1969(1), 1970(3), 1972(2), 1974(1), 1975(1), 1976(2), 1977(2), 1978(1), 1982(3), 1987(1), 1988(1)	19
<i>Gustav Rudolf Sellner</i>	1968(1)	1
<i>Carl Ebert</i>	1968(1)	1
<i>Hans Werner Henze</i>	1968(1)	1
<i>Ignacio Sotelo</i>	1969(6), 1970(2), 1971(3), 1972(2), 1973(3), 1974(3), 1975(1), 1976(2), 1978(2), 1979(1), 1980(1), 1981(2), 1982(1), 1984(1), 1985(1), 1988(1), 1989(1)	33
<i>Rómulo Ramírez Esteva</i>	1969(1)	1



Director de escena	Años y número de puestas en escena	Total
José Solé	1971(4), 1972(3), 1973(1), 1977(1), 1978(2), 1980(1), 1984(1), 1986(1), 1987(1), 1988(1), 1990(1), 1993(2), 2004(1), 2006(2)	22
Franco Iglesias	1972(1)	1
Héctor Azar	1972(1)	1
Rafael López Miarnau	1972(1), 1973(3), 1975(1), 1980(1), 1981(2), 1982(3), 1984(1), 1985(1), 1986(1), 1987(1), 1989(1), 1990(3), 1992(1), 1996(1)	21
Maria Foltyn	1974(1)	1
César Brito	1974(1)	1
Marco Antonio Montero	1974(1), 1975(1), 1976(1)	3
Soledad Ruiz	1977(1), 1978(2)	3
Luis Gimeno	1977(2), 1978(1), 1979(3), 1980(1), 1982(2), 1983(1), 1988(1), 1989(1), 1990(1)	13
Carmen Montejo	1977(1)	1
Maria Sofía Marasca	1977(1), 1978(3)	4
Manuel Montoro	1977(2), 1981(1), 1983(1)	4
Antonio García Torres	1978(1)	1
Héctor Gómez	1978(1), 1979(1), 1986(1), 1987(1)	4
Antonio López Mancera	1979(1)	1
Óscar Ledesma	1979(1), 1981(1)	2
Fernando Lozano	1980(1)	1
Gilda Morelli	1980(2), 1981(5), 1982(3), 1984(2), 1988(1), 1989(1), 1991(3)	17
Janet Bookspan	1982(1)	1
Felipe Segura	1982(2)	2
Juan Ibáñez	1983(3), 1984(3), 1985(1), 1990(1), 1992(2), 1994(1), 1995(1), 1996(1)	13
Alejandro Aura	1983(2), 1984(1)	3
Eduardo Ruiz Saviñon	1983(1)	1
Enrique Rodríguez	1984(1), 1985(1), 1992(1), 1994(1), 1995(1)	5
José Luis Ibáñez	1984(2), 1988(1)	3
Juan Felipe Preciado	1984(1), 1985(2), 1987(2)	5
Ariel Bianco	1984(1)	1
Ludwik Margules	1985(2), 1986(1), 1989(1)	4
José Antonio Morales	1985(1), 1986(1), 1997(1), 1998(1), 2003(2), 2006(1), 2014(1), 2016(1)	9



Director de escena	Años y número de puestas en escena	Total
Werner Schroeter	1986(1)	1
Kurt Hermann Wilhelm	1987(1)	1
Luis de Tavira	1987(1)	1
Sergio Vela	1990(1), 1993(1), 1994(1), 1996(1), 1998(1), 1999(1), 2000(1), 2001(1), 2003(1), 2004(1), 2005(1), 2006(1), 2012(1)	13
Mario Espinosa	1990(1), 1991(1), 1992(1), 1994(1), 1996(1), 1997(1), 2000(1), 2013(1), 2014(1)	9
Jesusa Rodríguez	1990(1)	1
Marco Antonio Saldaña	1991(2)	2
Ernestina Garfías	1991(1)	1
Guillermo López Nava	1991(1)	1
Daniel Helfgot	1992(1), 1993(1)	2
Benjamín Cann	1992(1), 1993(1), 1994(1), 1997(1), 1999(1), 2000(1)	6
Juan José Gurrola	1993(2), 2002(2), 2004(2)	6
Bliss Hebert	1993(1)	1
Bernard Uzan	1994(1)	1
Marielle Kahn	1995(1), 1997(1), 2002(1)	3
Luis Miguel Lombana	1995(2), 1996(2), 1997(1), 1999(1), 2000(1), 2001(2), 2003(1), 2005(1), 2012(1), 2013(2), 2015(1), 2016(2)	17
Charles Ott	1997(1)	1
Matías Cambiasso	1998(1)	1
Jaime Martorell	1998(1)	1
Cindy Oxberry	1999(1)	1
Arturo Ripstein	1999(1)	1
Hernán del Riego	2000(1), 2002(1), 2004(1)	3
Lorena Glinz	2001(1)	1
Robert Wilson	2001(1), 2012(1)	2
Óscar Araiz	2001(1)	1
José Caballero	2002(2)	2
César Piña	2002(3), 2004(3), 2005(3), 2006(1), 2008(1), 2011(2), 2012(1), 2015(1)	15
Leszek Zawadka	2003(1)	1
Renate Ackermann	2003(1)	1
Alejandro Chacón	2005(2)	2



Director de escena	Años y número de puestas en escena	Total
<i>Hiroki Ihara</i>	2005(1)	1
<i>Lorenzo Mijares</i>	2005(1)	1
<i>Agnese Sartori</i>	2005(1)	1
<i>José Antonio Guzmán</i>	2006(1)	1
<i>Massimo Gasparon</i>	2006(1)	1
<i>Leopoldo Falcón</i>	2007(1), 2016(1)	2
<i>Willy Landin</i>	2007(1)	1
<i>Marcelo Lombardero</i>	2007(1), 2013(1)	2
<i>María Morett</i>	2007(1), 2013(1)	2
<i>Juliana Faesler</i>	2008(1), 2011(1), 2012(1), 2015(1)	4
<i>Horacio Almada</i>	2008(1), 2011(1)	2
<i>Mauricio García Lozano</i>	2010(1), 2015(1)	2
<i>Enrique Singer</i>	2011(1), 2014(1)	2
<i>Raúl Falcó</i>	2011(1)	1
<i>Ron Daniels</i>	2011(1)	1
<i>Jorge Ballina</i>	2012(1)	1
<i>David Attie</i>	2012(1)	1
<i>Arturo Gama</i>	2013(1)	1
<i>Antonio Algarra</i>	2014(1)	1
<i>Antonio Salinas</i>	2014(1)	1
<i>Ignacio García</i>	2014(1)	1
<i>Charles Randolph-Wright</i>	2014(1)	1
<i>César Tavera</i>	2014(1)	1
<i>Clarissa Malheiros</i>	2015(1)	1
<i>Antonio Castro</i>	2015(1)	1
<i>Carlos Corona</i>	2016(1)	1
<i>Ragnar Conde</i>	2016(1)	1
<i>Paolo Giani Cei</i>	2016(1)	1





ANEXO 2

Cuadro sobre el repertorio en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016, elaborada a partir del libro *70 años en el Palacio de Bellas Artes*, 2004, de Octavio Sosa, y de documentos inéditos del mismo autor, que serán fruto de sus futuras publicaciones.

Repertorio en la Ópera de Bellas Artes 1935-2016

Compositor	Ópera	Años	Nº de puestas en escena
Alcázar Miguel	<i>La mujer y su sombra</i>	1981	1
Arrieta	<i>Marina</i>	1967, 1971, 2007	3
Bartók	<i>A Kékszakállú Herceg Vára</i>	1964, 1977, 1981	3
Beethoven	<i>Fidelio</i>	1943, 1970, 1982, 1983, 2010	5
Bellini	<i>La sonnambula</i>	1935, 1938, 1961	3
	<i>Norma</i>	1950, 1953, 1967, 1981, 1986, 1996, 2003	7
	<i>I Puritani</i>	1952, 1970, 1980, 2016	4
Berg	<i>Woyzeck</i>	1966, 2000	2
Berlioz	<i>La Damnation de Faust</i>	1958, 1985	2
Bernal Jiménez	<i>Tata Vasco</i>	1949, 1975, 1976, 1992, 2006	5
Bernstein	<i>Candide</i>	2002	1
Bizet	<i>Carmen</i>	1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1943, 1945(2), 1946, 1948(2), 1950, 1957, 1961, 1963, 1966, 1970, 1972, 1980, 1982(2), 1985, 1986, 1991, 1997, 1998, 2002, 2003, 2006, 2013, 2016.	31
	<i>Les pêcheurs de Perles</i>	1961, 1962, 1964, 2002	4
Boito	<i>Mefistofele</i>	1948, 1949, 1951, 1953	4
Britten	<i>Muerte en Venecia</i>	2012	1
	<i>El pequeño deshollinador</i>	2014	1
Camacho Vega	<i>Tonatiuh</i>	1940	1
Castro	<i>Atzimba</i>	1935, 1952, 2014	3
	<i>La leyenda de Rudel</i>	1952	1
Catán, Daniel	<i>La hija de Rappaccini</i>	1991	1
	<i>Florencia en Amazonas</i>	1999	1
	<i>Il Postino</i>	2011	1
Chaikovski	<i>Evgenij Onegin</i>	1969, 2008	2



Compositor	Ópera	Años	Nº de puestas en escena
Chávez	<i>El amor propiciado</i>	1959, 1963, 1999	3
Cilea	<i>Adriana Lecouvreur</i>	1951, 1962, 1986, 1988	4
Cimarosa	<i>Il matrimonio segreto</i>	1944, 1946, 1952	3
	<i>Il maestro di capella</i>	1958, 1959	2
Crumb	<i>Ancient Voices of Children</i>	1987	1
Dallapiccola	<i>Il prigioniero</i>	1981, 2004	2
Debussy	<i>Pelléas et Mélisande</i>	1944	1
	<i>L'Enfant prodigue</i>	1946, 1950, 1951, 1952, 1967	5
Delibes	<i>Lakmé</i>	1963, 1966	2
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1937, 1938(2), 1939, 1940(2), 1941, 1943, 1945, 1946, 1952, 1956, 1957, 1958, 1960(2), 1962, 1965, 1967, 1969(2), 1970(2), 1971, 1973, 1977, 1978, 1981(2), 1985, 1991, 1997, 2007	33
	<i>La favorita</i>	1944, 1949, 1970, 1980, 1996	5
	<i>Don Pasquale</i>	1944, 1945, 1958, 1960, 1965, 1971, 1974, 1978	8
	<i>L'elisir d'amore</i>	1944, 1951, 1955, 1956, 1957(2), 1959, 1961, 1963, 1972, 1973, 1979(2), 1984, 1989, 1992, 1995, 2000, 2004, 2015	20
	<i>Rita</i>	1958	1
	<i>Roberto Devereux</i>	1991	1
	<i>Anna Bolena</i>	1992	1
	<i>La hija del regimiento</i>	2004, 2005, 2011	3
	<i>Viva la mamma</i>	2015	1
Dvorák	<i>Rusalka</i>	2011	1
Falla	<i>El retablo de maese Pedro</i>	1935, 1945, 1947(2), 1960, 1976, 2005	7
	<i>La vida breve</i>	1970, 1984, 1985, 1990, 1995, 1996, 2005, 2011	8
Flachebba	<i>Lisica</i>	1935	1
Floyd	<i>Susannah</i>	1966	1
Galuppi	<i>Il filosofo di campagna</i>	1959	1
Gershwin	<i>Porgy and Bess</i>	1955, 2014	2
Giordano	<i>Fedora</i>	1935, 1950, 1953, 1961, 1999	5
	<i>Andrea Chénier</i>	1947, 1951, 1961, 1971, 1975, 1977, 1981, 1989, 1996	9
Glass	<i>La Belle et la Bête</i>	1997	1
	<i>Einstein on the Beach</i>	2012	1



Gluck	<i>Orfeo ed Euridice</i>	1941, 1947, 1948, 1960, 1965, 1978, 2005	7
	<i>Iphigénie in Tauride</i>	1963	1
Gounod	<i>Faust</i>	1935, 1938, 1940, 1943, 1945, 1946, 1947, 1949, 1955, 1960, 1965, 1966, 1970, 1972, 1975, 1977, 1985, 1990, 1994, 2000	20
	<i>Roméo et Juliette</i>	1946, 1947, 1964, 1987, 2005	5
Graun	<i>Montezuma</i>	1992	1
Guzmán, José Antonio	<i>Ambrosio</i>	1990, 2006	2
Händel	<i>Giulio Cesare</i>	1959	1
	<i>Apollo e Dafne</i>	1959	1
	<i>Acis y Galatea</i>	1996	1
Haydn	<i>Philemon und Baucis</i>	2014	1
Henze	<i>Elegie für junge Liebende</i>	1968	1
Hernández Moncada	<i>Elena</i>	1948	1
Hindemith	<i>Hin und Zurück</i>	1959	1
Humperdinck	<i>Hänsel und Gretel</i>	1949, 1960, 1964, 1966, 1971, 1979(2), 1982, 1983, 1989, 2013	11
Ibarra, Federico	<i>Orestes parte</i>	1987, 2004	2
	<i>Alicia</i>	1995, 2001	2
	<i>Antonieta</i>	2016	1
	<i>El pequeño príncipe</i>	2016	1
Ikuma, Dan	<i>Yuzuru</i>	2005	1
Janacek	<i>Jen fa</i>	2008	1
Jiménez Mabarak	<i>Misa de seis</i>	1962, 1965	2
	<i>La Güera</i>	1982, 1983	2
Krasa	<i>Brundibar</i>	2003	1
Lavista, Mario	<i>Aura</i>	1989	1
León	<i>Scourge of Hyacinths</i>	2001	1
Leoncavallo	<i>Pagliacci</i>	1939, 1943, 1944, 1958, 1963, 1964, 1966, 1972, 1973, 1978, 1982, 1993, 2011	13
Mascagni	<i>Cavalleria rusticana</i>	1935, 1938, 1939(2), 1940, 1941, 1943, 1944, 1950, 1956, 1958, 1960, 1961, 1963, 1964, 1966, 1972, 1973, 1978, 1982, 1985, 1990, 1993, 2002, 2011	25
	<i>L' amico Fritz</i>	1953, 1956, 1960	3



Compositor	Ópera	Años	Nº de puestas en escena
Massenet	<i>Manon</i>	1937, 1939, 1943, 1944, 1947, 1948, 1952, 1955(2), 1957, 1961, 1963, 1964, 1969, 1978, 2014	16
	<i>Werther</i>	1949, 1951, 1952, 1960(2), 1964, 1967, 1993, 1997	9
	<i>Don Quichotte</i>	1972, 1980	2
Menotti	<i>The Telephone</i>	1960	1
	<i>Amelia goes to the Ball</i>	1961	1
Milhaud	<i>Le pauvre matelot</i>	1946	1
Moncayo	<i>La mulata de Córdoba</i>	1948, 1952, 1961, 1964, 1978, 1981, 1984, 1996, 2003, 2011	10
Moniuzsko	<i>Halka</i>	1959, 1974	2
Montemezzi	<i>L' amore dei tre Re</i>	1949, 1953	2
Monteverdi	<i>Orfeo</i>	1950	1
	<i>Il combattimento de Tancredi e Clorinda</i>	1960	1
Montsalvatge	<i>El gato con botas</i>	1986	1
Morales	<i>Anita</i>	2002	1
	<i>Ildegonda</i>	2002	1
Moreno	<i>Severino</i>	1961, 1981	2
Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>	1941(2), 1944, 1956, 1965, 1977(2), 1981, 1983, 1988, 1991, 2000, 2014	13
	<i>Don Giovanni</i>	1944(2), 1946, 1956, 1958, 1966, 1972, 1979, 1982, 1984, 1991, 1997, 2015	13
	<i>Le nozze di Figaro</i>	1944, 1960, 1961(2), 1965, 1968, 1978, 1980, 1993, 1999	10
	<i>Bastien und Bastienne</i>	1944, 2004	2
	<i>Die Entführung aus dem Serail</i>	1945, 2001, 2006	3
	<i>La finita giardiniera</i>	1945, 1946	2
	<i>Così fan tutte</i>	1962, 1967, 1968, 1994	4
	<i>La clemenza di Tito</i>	1993	1
	<i>Idomeneo, re di Creta</i>	1998	1
Mussorgski	<i>Boris Godunov</i>	1953, 1958, 1961, 1997	4
Offenbach	<i>Les contes d' Hoffmann</i>	1963, 1965, 1967, 1971, 1979, 1982(2), 1987	8
Oseguera	<i>Tabaré</i>	1935	1



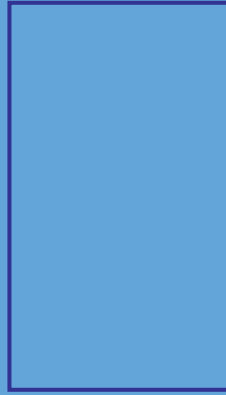
Penella	<i>El gato montés</i>	1938	1
	<i>Don Gil de Alcalá</i>	1938, 1939	2
Pergolesi	<i>La serva padrona</i>	1943, 1944, 1947, 1952, 1958(2), 1959	7
Ponchielli	<i>La Gioconda</i>	1935, 1937, 1939, 1948, 1963, 1970	6
Poulenc	<i>Dialogues des Carmélites</i>	1959, 1965, 2007	3
	<i>Les mamelles de Tirésias</i>	1969, 1970	2
	<i>La Voix humaine</i>	1978, 1979, 2016	3
Puccini	<i>Tosca</i>	1935, 1936, 1937, 1938(2), 1939, 1940(2), 1943, 1944(2), 1945, 1946, 1948, 1950, 1952, 1957, 1958, 1960, 1961, 1962(2), 1963, 1964(2), 1965, 1966, 1967, 1969, 1970, 1971, 1973, 1976, 1977, 1978, 1981, 1982, 1984, 1987(2), 1991, 1993, 1997, 2004, 2008, 2011, 2015	47
	<i>La bohème</i>	1935, 1936(2), 1937(2), 1938, 1939, 1940, 1943(2), 1944(2), 1945(2), 1946, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953(2), 1955, 1956, 1957(2), 1958, 1959, 1960(2), 1962(2), 1963, 1964, 1965(2), 1966, 1967(2), 1969(3), 1971(3), 1974, 1976, 1978, 1980, 1981, 1982, 1985, 1988, 1991, 1995, 1999, 2006, 2013, 2016	59
	<i>Madama Butterfly</i>	1936, 1937(2), 1938(3), 1939, 1940, 1941, 1945(2), 1946, 1948, 1950, 1951, 1952(2), 1955(2), 1956, 1957, 1958(2), 1960, 1961(2), 1963(3), 1964, 1966, 1969(2), 1971(2), 1972, 1973, 1974, 1978, 1980, 1982, 1984(2), 1988, 1991, 1992, 1995, 2011, 2003, 2011	50
	<i>Manon Lescaut</i>	1945, 1951, 1964, 1972, 1979	5
	<i>Suor Angelica</i>	1950, 1958, 1963, 1983, 1984, 1990, 2002	7
	<i>Gianni Schicchi</i>	1951, 1952, 1958(2), 1961, 1965, 1983, 1984, 1990, 2002	10
	<i>Turandot</i>	1960, 1963, 1965, 1972, 1973, 1977, 1980, 1984, 1985(2), 1989, 1994, 2005, 2013	14
	<i>Il tabarro</i>	1963, 1983, 1984, 1990, 2002	5
Purcell	<i>Dido and Aeneas</i>	1971	1
Ravel	<i>L'Enfant et les Sortilèges</i>	1969, 1970	2
	<i>L'Heure espagnole</i>	1979	1
Rihm	<i>Die Eroberung von Mexico</i>	2003	1
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1937, 1938(2), 1940, 1943, 1944, 1947, 1949, 1953, 1958, 1959, 1960, 1961, 1963, 1965, 1966, 1971, 1976, 1977, 1981, 1987, 1994, 2007, 2012	24
	<i>La cenerentola</i>	1947, 1961, 1966(2), 1992, 1995	6
	<i>L'italiana in Algeri</i>	1963, 2002	2
	<i>El viaje a Reims</i>	2016	1



Compositor	Ópera	Años	Nº de puestas en escena
Rota	<i>La notte di un nevastenico</i>	2002	1
Saint-Saëns	<i>Samson et Dalila</i>	1945, 1947, 1948, 1962, 1977, 1978, 1981 (2), 1984, 1988, 1988	11
Salieri	<i>Arlecchinata</i>	1958	1
Sandi	<i>Carlota</i>	1948, 1951, 1961	3
	<i>La señora en su balcón</i>	1964	1
Smetana	<i>Prodaná nevesta</i>	1941	1
Strauss J.	<i>Die Fledermaus</i>	1971, 1974, 1988, 2006	4
Strauss Richard	<i>Salomé</i>	1941, 1964, 1986, 1990, 1999	5
	<i>Der Rosen kavalier</i>	1961	1
	<i>Elektra</i>	1970, 1993	2
	<i>Ariadne auf Naxos</i>	1985, 1992	2
	<i>La mujer sin sombra</i>	2012	1
Stravinsky	<i>Oedipus Rex</i>	1964	1
	<i>Le Rossignol</i>	1967, 1970	2
	<i>The Rake's Progress</i>	1985, 1986	2
Telemann	<i>Pimpinone</i>	1959	1
Thomas	<i>Mignon</i>	1949, 1982	2
Torrejón	<i>La púrpura de la rosa</i>	2001	1
Tosatti	<i>Partita a pugnì</i>	1962	1
Trigos	<i>Mis dos cabezas piensan peor que una</i>	2005	1
Vásquez	<i>El mandarín</i>	1935	1
	<i>El Rajáh</i>	1935	1
	<i>El último sueño</i>	1961	1



Verdi	<i>La traviata</i>	1936, 1937, 1938(2), 1940, 1944(2), 1945(2), 1946, 1948(3), 1949, 1950, 1951(2), 1952, 1953, 1956, 1958, 1961(2), 1962, 1963, 1964(3), 1965, 1966, 1969, 1970(2), 1971(2), 1972, 1973, 1978, 1980, 1982, 1984(2), 1987(2), 1990, 1992, 1996, 2001, 2005, 2012, 2015	51
	<i>Aida</i>	1937(2), 1938(3), 1939(2), 1940, 1941, 1942, 1943, 1945, 1946, 1948(2), 1951, 1957, 1958, 1962(2), 1963, 1964(2), 1965, 1966, 1969, 1970, 1971, 1972, 1975, 1976, 1977, 1979, 1982, 1983, 1988, 1992, 2004	38
	<i>Otello</i>	1937, 1940, 1944, 1946, 1948, 1951, 1962, 1965, 1979, 1981	10
	<i>Rigoletto</i>	1937(2), 1938(2), 1940(2), 1943(2), 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1959, 1951, 1952, 1953, 1956, 1957, 1959, 1961, 1962, 1964, 1965, 1967(2), 1979, 1971, 1974, 1979, 1981(2), 1982, 1986, 1989, 1993, 2014	38
	<i>Il trovatore</i>	1937, 1938, 1939(2), 1940, 1948, 1940, 1952(2), 1953, 1957, 1962, 1963, 1965, 1966, 1969, 1970, 1972, 1977, 1978, 2000, 2013, 2014	23
	<i>Un ballo in maschera</i>	1937, 1938, 1940, 1947, 1049, 1958, 1960, 1964, 1966, 1969, 1972, 1973, 1975, 1978, 1980, 1985, 1991, 1998	18
	<i>La forza del destino</i>	1940, 1944, 1947, 1958	4
	<i>Simon Boccanegra</i>	1950, 1997	2
	<i>Falstaff</i>	1950, 1965, 1969, 1976, 1983, 1984	6
	<i>Don Carlo</i>	1961, 1964, 1980	3
	<i>Nabucco</i>	1963(2), 1967, 1969, 1978, 1994, 2012	7
	<i>Ermani</i>	1977, 1978	2
	<i>Macbeth</i>	1969, 1970, 1982, 2001	4
	<i>Luisa Miller</i>	2001	1
Wagner	<i>Tannhäuser</i>	1936, 1943, 1965, 1971	4
	<i>Die Walküre</i>	1941, 1945, 1947, 1962, 1970, 2004	6
	<i>Tristan und Isolde</i>	1945, 1979, 1996	3
	<i>Siegfried</i>	1947, 2005	2
	<i>Die Meister sänger</i>	1963	1
	<i>Der fliegende Holländer</i>	1963, 1971, 1980, 1984, 1994, 2013	6
	<i>Lohengrin</i>	1964, 1971, 1981	3
	<i>Das Rheingold</i>	2003	1
	<i>El ocase de los dioses</i>	2006	1



Esta tesis para obtener el grado de doctor en Estudios Teatrales se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACYT, emisión, 2015

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



FONCA



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología. Instituto del Teatro
Departamento de literaturas hispánicas y bibliografía
Doctorado en estudios teatrales